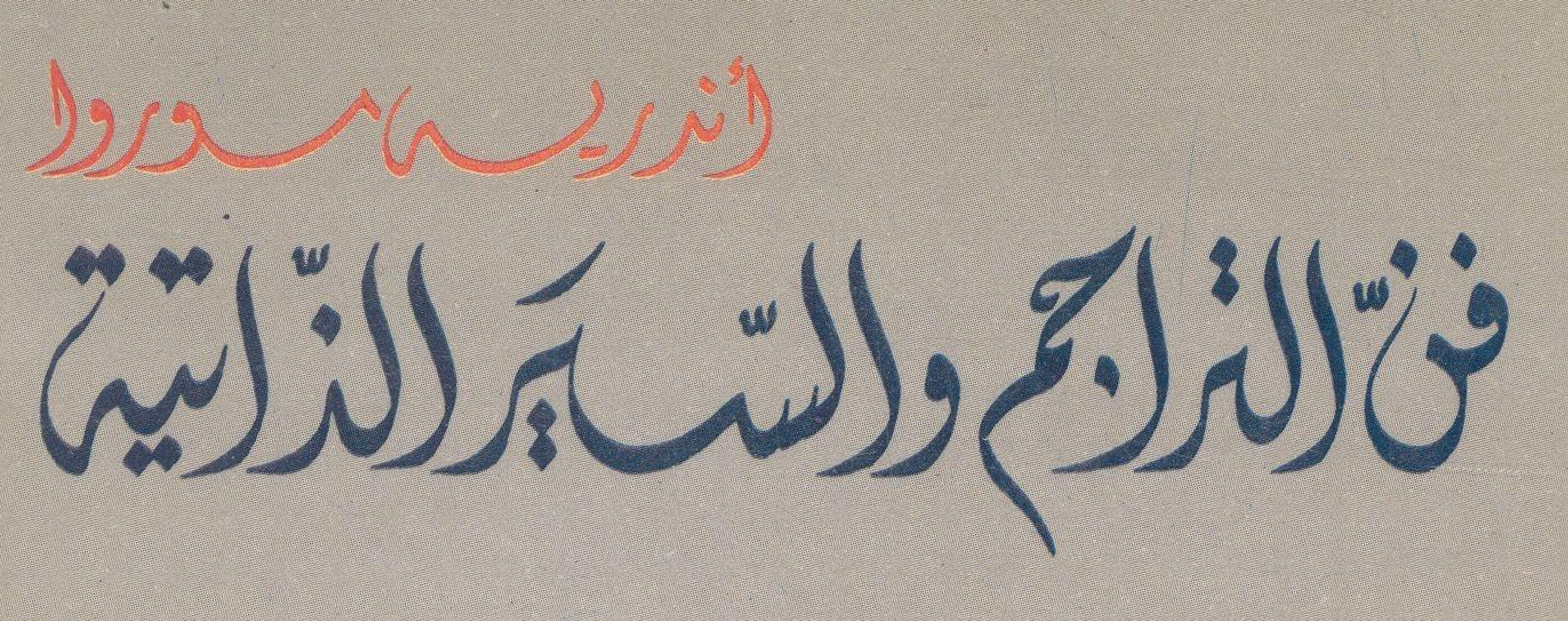


ترجمة وتقديم وتعليق: أحمد درويش

المجلس الأعلى للثقافة



المشروع القومي للترجمة

75

المشروع القومى للترجمة

أندريه موروا

فن التراجم والسير الذاتية

ترجمة وتقديم وتعليق

د. أحمد درويش



1999

ANDRE MAUROIS

ASPECTS DE LA BIOGRAPHIE

هذا الكتاب مؤلف من ست محاضرات ألقيت بكلية ترينتى بكمبردج فى شهر مايو سنة ١٩٢٨ ، وكان الروائى أ. م. فورستر الذى تولى هذه المحاضرات فى السنة السابقة قد اختار موضوع «فنون الرواية» ، وحاولت بعده أن أعالج موضوعاً مكملاً ، متبعاً نموذجه ، ولم أحاول أن أتتبع تاريخ فن التراجم والسير ، والقارئ الذى يطمح فى التعرف على تاريخ كهذا ، يستطيع أن يجده فى كتاب وولدون ، التراجم الإنجليزية English Biography أو فى كتاب هارولدنيك، تطور التراجم الانجليزية Development of English Biography أو يجده فى صورة شديدة الاختصار ، ولكنها ممتازة فى المذكرات التى كتبها البروفيسور كروس ، من جامعة يل ، تحت عنوان : من بلوترك إلى ستراتشى .

بين يدى الترجمة

يرقى فن التراجم فى الآداب العالمية إلى مرحلة مبكرة من تاريخ البشرية ، لعل من أقدمها ما دونه قدماء المصريين على أحجار المعابد والمقابر والأهرامات من تراجم لعظماء الحكام والقواد ، وكذلك فعل الأشوريون والبابليون فى التاريخ القديم . فكانت بصمة الإنسان على الحجر ، فى ذلك الوقت المبكر ، محاولة للتعلق بإحدى صفحات الخلود أمام القسوة البالغة التى كان يراها لأصابع الفناء وهى تمحو كل شىء أمامها ، كما كانت ، كذلك ، محاولة لتأطير الوجود المحدد للإنسان أمام الأزلية المطلقة للوجود الذى تراءى له، بحراً واسعاً مترامى الأطراف ، إن كانت هنالك أطراف .

ومن هذا المنطلق كانت الحياة المحدودة لشخصية عظيمة تعطى للوجود معنى ، وتسمح باستخلاص عبرة ما من خلال فترة قابلة للتصور بين لحظتى ميلاد وموت يرى الإنسان نظائر لهما مئات المرات فى حياته هو المحدودة ، فتصبح المحدودية فى ذاتها ليست قرينة الفناء والعدم ، وإنما هى قابلة لأن تكون مدخلاً للخلود ومبعثاً للقدوة والتأسى .

ثم جاءت الكتب المقدسة ، لكى تثبت هذا المعنى فى القلوب ، فكانت تراجم الصالحين ، هى المدخل الأمثل لتجسيد معنى الصلاح فى نفوس من توجه إليهم دعوة الإيمان ، ومن هنا شاعت التراجم أكثر من غيرها من وسائل العظمة على ألسنة الأنبياء والدعاة ، وأصبح من الممكن من الناحية الفنية المطلقة اعتبار الكتب الدينية الكبرى فى تاريخ البشرية مصادر رئيسية للتراجم الغيرية ، وأصبحت قصص الأنبياء السابقين ، وحكايات الصالحين ، وبطولات الشهداء ، وكرامات الأولياء والحواريين ، تمثل جميعها روافد غنية لفن التراجم الغيرية .

ولم يتوقف هذا الرافد بتوقف الكتب السماوية عن النزول ، فلقد امتدت كتب التفاسير والمواعظ بفن التراجم ، بل ولعلها وجدت من الحرية ما لم يكن متاحاً أمام قدسية النصوص الأصلية ، فامتدت التراجم الواقعية أو المتخيلة أو نصف الأسطورية ، لكى تزيد جميعها من تراث البشرية فى هذا الفن العريق .

غير أن الروافد التى خرجت من هذا النبع الكبير لم تكن تسير كلها فى اتجاه واحد بطبيعة الحال ، فمن هذا النبع استقى المؤرخ المدقق ، والشاعر المجنح ، والروائى المتخيل ، والواعظ المبشر المتستر ، والابن الذى يكتب عن أبيه فيلتقط له الحسنات ، والخصم الذى يكتب عن عدوه فيتصيد له الهفوات ، ونتج عن هذا كله ركام من «التراجم» فى تاريخ البشرية ، وإن تفاوتت درجاته أهمية ودقة وفنًا .

وإذا كان تراث الحضارة القديمة المكتوبة فى الغرب يشير إلى بعض رواد التراجم من أمثال سقراط وبلو تارك ، فإن التراث العربى الإسلامى مر من خلال الدوافع الدينية والعلمية بتجارب دقيقة فى فن التراجم وتدوين سير الرجال . ولعل تجربة علماء الحديث النبوى فى علم الجرح والتعديل تكون من التجارب العالمية الرائدة فى الصبر على تمحيص تاريخ حياة رجل ما ، للانتهاء بالحكم عليه بإحدى الصفتين المتقابلتين «الجرح» الذى يجعله غير أهل للاعتقاد بصدقه وقبول ما يرويه من الأحاديث ، أو «التعديل» الذى يجعله شاهد عدل ، يُقْبل منه بما يقول ، ومع أن الدقة هنا ، تتجه إلى هدف دينى معين، ومع أنها لا تدون من الأحداث إلا ما يتفق مع هذا الحدث نفياً أو إثباتاً ، فإنها شكلت فى ذاتها «منهجاً» فى التمحيص ، وتحليل سيرة الرجال .

ولقد امتدت بعض جوانب هذا المنهج إلى فروع التراجم الأخرى فى التراث العربى الإسلامى فيما عرف بفن الطبقات ، الذى قدمت بعض مؤلفاته الأولى إشارات دقيقة فى مناهج تمحيص أخبار الرجال ، مثل ما ورد فى طبقات فحول الشعراء لابن سلام من رد للشائع فى تراجم الشعراء ، وتصدٍّ للروايات التى ترد عنهم عند بعض كبار العلماء ، كما كان شأنه مع ابن إسحاق ، صاحب كتاب السيرة ، وامتد ذلك المنهج أيضاً إلى طبقات النحاة وطبقات اللغويين وطبقات الفقهاء وطبقات الأطباء ، وفتح ذلك المجال واسعاً أمام تناول تراجم الرجال فى شتى فروع المعرفة بروح تحاول أن تتشبه بصرامة الجرح والتعديل . لكن من الإنصاف وكمال الصورة أيضاً أن يقال إن الأهواء السياسية والعصبية لعبت دوراً لا يستهان به فى توجيه وتحريف بعض هذه التراجم ، ولو أن روح صرامة الجرح والتعديل طبقت بموضوعية فى مجال التراجم السياسية والفكرية عندنا ، لتغيرت كثير من صفحات تاريخنا وتراثنا .



وكما كتب الإنسان عن الشخصيات المتميزة تراجم لحياتها ، كتب عن نفسه «سيرة ذاتية» وانضم حصادها إلى تراث هذا الإنتاج الحكائي الممتد ، وإذا كان بعض مؤرخي هذا الجنس الأدبي في التراث الغربي ، يعتقدون أن السيرة الذاتية هي امتداد طبيعي لمبدأ الاعتراف الكنسي في التقاليد المسيحية ، والذي كانت اعترافات القديس أوغسطين تمثل نقطة جوهرية في تحولات صياغته الأدبية ، فإن الذي ينظر إلى نمو هذا الجنس في تراث كالتراث العربي الإسلامي يمكنه أن يرى أن هذا حكم جزئي قد يصدق على تراث السيرة الذاتية في الغرب ، دون أن يكون هو السبب الوحيد ، فلدينا ، حيث لا يوجد تقليد الاعتراف ، أعمال كثيرة تنتمي إلى هذا الجنس الأدبي ، كتبها مؤرخون وفلاسفة وأطباء وعلماء ومفكرون دينيون ودنيويون من أمثال ابن سينا والغزالي وابن الهيثم والجاحظ وعبد اللطيف البغدادي والبيهقي والعماد الأصفهاني وأسامة بن منقذ وعبد الرحمن بن خلدون وابن الفارض ... وغيرهم ، وكان لدى هؤلاء جميعاً دوافع أدبية أو تاريخية أو تنفيسية دفعتهم إلى صياغة هذه الأعمال التي تُضم إلى التراث المحلي والعالمي ، وتشكل نقطة انطلاق لشيوع هذا الجنس في أشكال مختلفة في حاضرنا الأدبي .



إن الرصيد الهائل الذي يمتلكه أدب التراجم والسيرة الذاتية في تراثنا يجعل منه ، على مستوى الكمّ ، جنساً نثرياً ضخماً ، تمتد تجلياته في كتب الطبقات في فروع المعرفة المختلفة وفي كتب المؤرخين على اختلاف مناهجها ، وفي كثير من ألوان المؤلفات التي أشرنا إليها ، ويجعل منه على مستوى الكيف مادة جديرة بالتأمل تقف في مرحلة وسط بين هدف «الفائدة» الذي تعني بتقديمه كتب تصنيفات العلوم في صورتها المجردة ، وبين هدف «الإمتاع» الذي تتصدى له كتب الآداب شعراً أو نثراً في صورتها المطلقة ، بين «الموضوعية» التي تنفصل فيها المادة المدروسة عن الذات المتأملة ، وبين «الذاتية» التي يتقارب فيها الطرفان ويتمازجان ، فيصبح المرئيّ هو الرائي أو جزءاً منه .

ولعل هذه الوسطية وتلك المكانة هي التي أهلت هذا الجنس الأدبي للدخول في حوار مع معطيات الفكر الحديث عندما التقى بها الأدب العربي في القرن التاسع عشر ،

وسمحت لمفكرينا وأدبائنا بتطوير هذا الجنس والتطور معه لكى يؤدوا ، من خلال تجلياته الحديثة ، أشكالاً أدبية ساهمت فى رسم صورة جديدة للأدب العربى .



لم يكن فن التراجم والسير الذاتية فى الثقافة الغربية عميق الأغوار عندما التقى به رواد التجديد فى الفكر العربى فى القرن التاسع عشر ، فقد ظلت المسحة الكنسية تغلب على كثير من إبداعات هذا الفن منذ اعترافات القديس أوغسطين فى القرن الرابع الميلادى حتى نهاية العصور الوسطى ، وشكلت التراجم ، فى بعض الأحيان ، عادة لابد منها ، يتم من خلالها وضع نهاية صالحة لحياة واحد من عباد ، ينبغى فى نهاية المطاف أن تكون حياته مستورة كما يشير إلى ذلك أندريه موروا خلال صفحات هذا الكتاب ، ولم يعرف هذا الجنس الأدبى التطور الرئيسى فى أوربا إلا فى القرن الثامن عشر ، حين كتب چان چاك روسو اعترافاته ما بين سنة ١٧٦٤ و ١٧٧٠ ، فولد معها أدب السيرة الذاتية بمعناها الحديث ، وحين كتب چيمس بوزويل سنة ١٧٩١ حياة صموئيل جنسون ، وكان فولتير قد ساهم أيضاً خلال النصف الثانى من القرن الثامن عشر بكتابة تاريخ شارل الثانى عشر ، فولد من خلال هذا ، أدب السيرة الغيرية بمعناها الحديث .

لكن قصر المدة الزمنية التى نهض فيها هذا الفن من تحت ثقل أعباء التقاليد الكنسية، لم يمنعه من الانطلاق والتطور السريع خلال القرن التاسع عشر ، خاصة أن هذا القرن ، عرف فى الحضارة الأوربية باسم قرن «التاريخ» ، وغلبت عليه نزعة الاهتمام بدراسة التاريخ والبحث عن الحقيقة من جوانبها المختلفة ، ومع تقدم البحوث النظرية الفلسفية والنفسية والتاريخية والأدبية حول مفهوم الحقيقة ، كانت فنون التراجم والسير الذاتية،واحدة من المعارض الرئيسية لإبراز تجليات هذه التصورات الحديثة ، وللتصدى بشجاعة لمفاهيم سادت قروناً طويلة حول مفهوم الكمال البشرى الزائف الذى كان الناس يكسون به ذواتهم وذوات الآخرين ، وساعدت هذه الثورة الفنية الخلقية على إزاحة كثير من ركام النفاق الاجتماعى المتبادل ، والذى كبّل تطور الذات الإنسانية ، وشكّل ضباباً كثيفاً كان يحول دون صفاء الأفق اللازم للبحث عن الحقيقة .

ويرز كثير من الأسماء اللامعة في القرن التاسع عشر والقرن العشرين تعرف طريقها إلى عالم التراجم والسير الذاتية مكتوباً عنها أو مشاركة في إبداعاتها ، من أمثال شاتوبريان ، وستاندال وجوته وفرويد وجون ستيوارت ميل ، وسبنسر ، وأندريه جيد الذي أصدر سيرته الذاتية سنة ١٩٢٦ ، وميشيل ليريز الذي كتب سيرته في أربعة أجزاء تحت عنوان «قواعد اللعبة» صدرت ما بين عامي سنة ١٩٤٨ و سنة ١٩٦٧ ، وسيمون دي بوفوار التي كتبت سيرتها الذاتية كذلك في ثلاثة أجزاء ، مذكرات فتاة سنة ١٩٧٨، وقوة العمر سنة ١٩٦٠ ، وقوة الأشياء سنة ١٩٦٤ ، وسارتر الذي كتب سيرته الذاتية تحت عنوان «الكلمات» سنة ١٩٦٤ ، وناتالي ساروت ، في السيرة الذاتية التي حملت عنوان «الطفولة» سنة ١٩٨٣ ، وألان روب جرييه في سيرته الذاتية التي حملت عنوان «الذاكرة التي تعود» سنة ١٩٨٤ ، وكثير غيرهم من الكُتّاب والمفكرين ، حتى إن فرع السيرة الذاتية ، كما يقول أحد النقاد الفرنسيين ، كاد أن يكون تدريباً واجباً على كل كاتب جيد .

وكان أندريه موروا نفسه واحداً من أفضل الذين ساهموا في تطور فن التراجم والسير الذاتية على مستوى التنظير والتطبيق على امتداد القرن العشرين ، حتى وفاته سنة ١٩٦٧ ، وكان أندريه قد ولد سنة ١٨٨٥ لأسرة صناعية كبرى في منطقة الألزاس على الحدود الألمانية الفرنسية ، وحمل مع مولده اسم «إميل هرزوج» الذي سيتحول إلى اسم الشهرة الأدبي «أندريه موروا» بعد أن يحقق بدايات نجاحه الأدبي في أعقاب الحرب العالمية الأولى ، التي عمل خلالها مع الجيش الإنجليزي ، واقترب كثيراً من عادات الإنجليز وطباعهم ، وكان خلال اقترابه يختزن اللقطات التي يحتاج إليها وهو يرسم الصور المعنوية الدقيقة التي تعينه في فن التراجم ، ولقد أخرج عقب الحرب كتابين عن فترة تجربته الإنجليزية . وكانت لهما شهرة مدوية ، وهما : صمت الكولونيل برامبيل سنة ١٩١٨ ، وأحاديث الدكتور جرادي سنة ١٩٢٢ ، وكانت موهبة موروا روائية بالدرجة الأولى ، لكنه كان ماهراً في عبور الجسور التي تربط بين فن الرواية والفنون الأخرى ، وفي مقدمتها «فن التراجم» ، وقد بدأ نشاطه الروائي سنة ١٩١٩ بروايته «ليسوا ملائكة ولا شياطين» ، وتبعتها بعض الروايات الأخرى ، حتى صدرت له

سنة ١٩٢٨ روايته التى أدرجت اسمه بين أسماء كتاب الروائع الأدبية ، وهى رواية «مناخات» التى صدرت فى جزئين ، وقامت تقنيتها الفنية على رصد حدث واحد من زاويتين مختلفتين : ألم الغيرة، وألم فقدان الحب ، وواصل أندريه موروا شهرته كروائى متميز ، فى رواياته التى تلت ذلك : «محيط العائلة» سنة ١٩٣٢ ، و «لحظات السعادة» سنة ١٩٣٤ ، وأزهار سبتمبر سنة ١٩٥٦ ، وقد حافظ فى إنتاجه الروائى ، إلى جانب التقنيات الحديثة، على لون من النبل الكلاسيكى فى الأسلوب ، أدرجه فى مصاف بناة الأسلوب الرفيع فى القرن التاسع عشر ، والعشرين ، وجعله جديراً بعضوية الأكاديمية الفرنسية التى انتُخِب لها سنة ١٩٣٨ .

على أن هذا العطاء المتميز لأندريه موروا فى فن الرواية كان مَعْبراً لأهم عطاءاته الفنية تميزاً ، وهو عطاؤه فى ميدان «التراجم» التى قدم من خلالها مزجاً بين فني الرواية والترجمة الغيرية تمثل منذ كتب ترجمته الأولى عن الشاعر الإنجليزى شيللى سنة ١٩٢٣ ، ثم عن الشخصية التاريخية الشهيرة دزرائيلى سنة ١٩٢٧ ، وعن حياة الشاعر الإنجليزى بايرون سنة ١٩٣٠ ، وحياة القصاص الروسى تورجنيف سنة ١٩٣١ ، وحياة الشاعر الفرنسى شاتوبريان سنة ١٩٣٨ ، وحياة الروائى مارسيل بروست سنة ١٩٤٩ ، وحياة الشاعرة الروماتنيكية جورج صاند سنة ١٩٥٢ ، وحياة الشاعر الكبير فكتور هيجو سنة ١٩٥٤ ، وحياة مدام دى لافيت سنة ١٩٦١ ، ثم حياة بلزاك سنة ١٩٦٥ ، ومن خلال هذه الأعمدة الكبرى للتراجم ، أقام أندريه موروا صرحاً شامخاً لهذا الفن فى صدارة الفنون الأدبية فى القرن العشرين .

غير أن أندريه موروا لم يكتفِ بتقديم هذا العطاء الحى المتميز لتراجم تتوغل داخل النفس ، وترصد مراحل الإبداع عند الشعراء والقصاصين ، ومراحل تشكل الفكرة ونموها عند المفكرين والسياسيين ، بل إنه أضاف إلى ذلك هذه الدراسة النظرية الجميلة عن «أوجه التراجم» Aspects de la Biographié .

وقد آثرنا أن نترجم العنوان إلى العربية بـ «فن التراجم والسير الذاتية» ؛ لأنه جعل أحد هذه الوجوه يتمثل فى السيرة الذاتية ، التى خصص لها فصلاً فى كتابه ، على حين خصص الفصول الأخرى لرصد العلاقة بين «التراجم والرواية» ، وللنظر للتراجم

باعتبارها فناً ، وللنظر إليها باعتبارها علماً ، ولتناولها باعتبارها وسيلة تعبير ، وصدَّر هذا كله بفصل عن مفهوم التراجم الحديثة .

لقد عُنى الكاتب خلال هذه الفصول التى تم إلقاؤها فى شكل محاضرات فى كمبردج سنة ١٩٢٨ بالإجابة على أسئلة التحولات الرئيسية فى هذا الفرع الأدبى ، وهى الأسئلة التى ماتزال مثارة حتى اليوم .

هل توجد طريقة حديثة للتراجم ؟ وهل يوجد شكل أدبى حديث يختلف من الشكل التقليدى لها ؟ وهل المناهج التى اتبعت ينبغى أن تُقَرّ أو ترفَض ؟ وهل التراجم فن ؟ وما علاقتها بقواعد الفن ؟ وهل هى علم ؟ وما مدى إمكانية استجابتها لصرامة قواعد العلم ؟ وهل يمكن أن تكون وسيلة للتنفيس والتطهير لدى الكاتب أو القارىء كما هو الشأن فى بعض الأجناس الفنية الأخرى ؟ وما علاقتها بالشكل الروائى ؟ ثم ما مدى نجاح السيرة الذاتية فى الوصول إلى الحقيقة والتعبير عنها ؟

إن تصدى الكاتب لمناقشة هذه الأسئلة الجوهرية ومحاولة الإجابة عنها بطريقة منهجية دقيقة وواضحة وأسلوب أدبى رفيع ، يجعل مادته المطروحة شديدة الأهمية للمشاركة فى إلقاء الضوء وتعديل المسار لواقع أدبى وفكرى كالذى يعيشه العالم العربى منذ الصحوة الأدبية للقرن التاسع عشر ، وهو الواقع الذى لعبت فيه التراجم والسير الذاتية ، وماتزال تلعب ، دوراً هاماً فى كثير من فروع الإنتاج الأدبى والفكرى ، وبعض حصاد هذا الدور كان رائداً ومؤسساً ومنعشاً ، وبعضه كان وما يزال محتاجاً إلى إدارة نقاش حوله للخروج به من دائرة العشوائية إلى إطار التفاعل المنظم .

إن الدور الرئيسى الذى لعبه فن مثل فن السيرة الذاتية فى إنعاش الرواية العربية دور لا ينكر ، بل إنه يكاد أن يشكل العمود الفقرى لهذا الفن الوليد ، منذ بداياته الأولى فى «علم الدين» لعلى مبارك ، التى لم تكن إلا جانباً من «أصداء السيرة الذاتية» لتجربة هذا العالم الأديب الرائد ، حاول التشكل فى ملامح الرواية الأولى ، وصولاً إلى آخر تجليات هذا الفن متمثلاً فى «أصداء السيرة الذاتية» لنجيب محفوظ ، ومروراً بكل إبداعات كبار الأدباء الذين حاولوا تجربة كتابة الرواية ؛ فبدأوا فى تشكيل سيرتهم

الذاتية فى شكل روائى ، كما هو الشأن مع محمد حسين هيكل فى زينب ، والعقاد فى سارة ، وتوفيق الحكيم فى عودة الروح ، وإبراهيم المازنى فى إبراهيم الكاتب ، وطه حسين فى الأيام وأديب ، ونجيب محفوظ فى الثلاثية ... وغيرهم من الأدباء الذين برزوا فى الرواية وكان جزء من محاولاتهم يدور حول سيرتهم الذاتية ، أو برزوا فى جوانب أدبية أخرى وكانت زياراتهم القليلة لعالم الرواية مغلفة بقناع السيرة الذاتية .

ولقد لعب فن التراجم عندنا دوراً هاماً فى تجسيد مفهوم التجديد وتحرير الأفكار ، وكانت الطريقة الحديثة لكتابة تراجم الأعلام هى المدخل الحقيقى الذى طبق الرواد من خلاله مناهجهم فى الشك والمراجعة والتمحيص ورد الروايات القديمة وقبول بعضها والعمل على تشكيل نسيج فنى من حياة العلم المترجم له ، عوضاً عن تناثر كثير من شرائح هذه الحياة فى المصادر القديمة – على أهميتها – دون ترتيب أو تمحيص ، وتاريخنا الفكرى والأدبى مدين للجهد الطيب فى فن التراجم الحديثة الذى بذله رواد من أمثال : جورجى زيدان والكواكبى ومحمد عبده ورشيد رضا وأحمد لطفى السيد وهيكل والعقاد وطه حسين وعبد الرحمن الرافعى ، وأحمد حسن الزيات ومصطفى صادق الرافعى والمازنى وأحمد ضيف وأحمد الشايب وأحمد أمين ومحمد مندور وغيرهم من الرواد والتلاميذ الذين جعلوا من فن التراجم مدخلاً لاستيعاب التاريخ الفكرى والأدبى والدينى والسياسى وقراءته ونقده وتمحيصه ، وجعلوه فى الوقت ذاته معبراً للاتصال بالنماذج البشرية فى الحضارات الأخرى ومحاولة تمثلها واستيعابها والإفادة منها .

وليست المذكرات واليوميات والسير الذاتية بأقل شيوعاً فى الحياة الأدبية والفكرية والسياسية المعاصرة ، وبعض كتابات هذا اللون يملك من الأصالة والمصداقية وفنية التشكيل والتعبير ما يجعل منه مصدراً حقيقياً للمتعة والفائدة ، وبعضه الآخر يفتقد إلى كثير من هذه العناصر فيصبح مصدراً للتشويش أو مدعاة للإهمال ، ولقد يلاحظ أنه فى فترات الاضطراب السياسى ، وتزعزع مفهوم القيمة تكثر هذه المذكرات والسير الذاتية ممن يملكون ما يقولونه ومن يبحثون لأنفسهم عن دور فى الزحام . ولاشك أن قيام حركة نقدية واعية حول هذه الكتابات ، تسترشد بحصاد التجربة العالمية فى هذا

المجال ، من شأنه أن يجعل من الكتابات الفنية العربية فى هذا المجال رافداً من روافد التعرف على الحقيقة ، وإنضاج جوانب الشخصية لدى كل من القارئ والكاتب على سواء ، خاصة أن الكتابات فى هذا اللون والمحاورات حوله ، تدخل فى إطار اهتمام دائرة واسعة من القراء ، تتجاوز عشرات المرات حجم دوائر المهتمين بالقصيدة الحديثة أو القصة القصيرة المغلقة أو الحوار النقدى الشديد التخصص .

من خلال هذه الدوائر الهامة المتداخلة ، كان قرار الإقدام على ترجمة هذا الكتاب الرائع فى لغته ، والذى لم تتم ترجمته من قبل إلى العربية – فيما أعلم – بالرغم من مرور سنوات طويلة على تأليفه ، واستفادة كثير من الآداب واللغات من أفكاره القيمة ، ولم يكن الطول النسبى للفترة الفاصلة بين عام التأليف وعام الترجمة عامل إثناء أو إحباط لسببين هامين :

أولهما : أن الكنوز الأدبية ، تختلف عن الكنوز العلمية فى أنها لا تتساقط بالتقادم ولا تقل قيمتها بمرور الزمن ، لأن المتعة الأدبية تحيط بالنفس فى شكل دوائر ولا تتقدم إليها على خط مستقيم ، ومن هنا فإن شوقى لا يلغى المتنبى ، وفكتور هيجو لا يلغى شكسبير ولا يوربيدس ، وظهور دراسات أكثر حداثة حول فن التراجم والسير الذاتية لا يقلل من المتعة والفائدة المرتقبة من قراءة أندريه موروا .

وثانيهما : أن تجربة الترجمة الأدبية والفكرية إلى العربية أثبتت دائمًا أن هذه اللغة أكثر قدرة على استيعاب الأعمال الملائمة من الأعمال المتزامنة ، وقد ثبت هذا فى تجربة الترجمة الأولى عند التقاء الحضارة العربية بالتراث الإغريقى ، وانتقاء الأعمال الملائمة منه . رغم قدمها الزمنى ، لإكسابها ثوباً عربياً كأنما ولدت به من جديد فزادات نمواً وانتشاراً وتفاعلاً مع الروح العربية وانتساباً إليها ، وثبت هذا ثانياً فى تجربة الترجمة الكبرى الثانية فى أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين ، حين تم انتقاء الملائم من روائع الأعمال الكلاسيكية لموليير ولافونتين وكورنى وشكسبير ، وروائع الأعمال الرومانتيكية لفيكتور هيجو وألفريد دى موسيه وروسو وجورج صاند وكيتس وشيللى وبايرون وكوليردج ووردزورث .

وعلى الرغم من وجود فاصل زمنى بين أعوام التأليف وأعوام الترجمة ، فقد تفاعلت هذه الأعمال كلها تفاعلاً طيباً مع الحركة الأدبية العربية ، وتخلق من هذا التفاعل حركات أدبية ، ونشأت الرومانتيكية العربية فى الشعر والكلاسيكية فى المسرح بعد مرور قرن أو يزيد على نشأتها ، بل وانتهائها فى لغاتها الأصلية . ولعل التفاعل لم يكن ليبلغ هذا المدى لو أنه تم الاقتصار فى اختيار الترجمة على النصوص المتزامنة وحدها .

إننى آمل ، وأنا أقدم هذا النص للقارىء العربى ، أن يجد فيه من المتعة ما وجدته وما وجده كل قارىء للنص الفرنسى . فإذا بدا فى النص بعض المناطق غير الممتعة فذلك تقصير المترجم ، وإذا تألق النص ، كما هو مرتقب ، فذلك إبداع المؤلف ، وروعة التقاء الحضارات واللغات .

وبالله وحده التوفيق ،،،

أحمد درويش

القاهرة فى ١٠ أغسطس ١٩٩٨

الفصـــل الأول

الفن الحديث للتراجم

الفصل الأول
الفن الحديث للتراجم

أ. م. فورستر الذى سبقنى فى العام الماضى إلى هذا المكان ، بدأ قراءاته فى حلقة كلارك ، بأن رجا كلارك – أولاً – أن يسمح له بأن يعبر من خلال تجمعكم عن التقدير الكبير لطاقة كلارك المعرفية المتسمة بالشرف والكمال ورجاه – ثانياً – بأن يعطى قليلاً من التسامح للمحاضر ؛ لأنه كما قال فورستر : «إنى لا أستطيع التزام الدقة فى اتباع التعليمات المطلوبة : فى تناول الأدب الإنجليزى عصراً عصراً ، فهذه التعليمات ، مع دقتها فى ذاتها ، ومع ما يبدو فيها من قدر من الحرية ، لا تتواءم تماماً مع الموضوعات التى اختيرت لنا» .

وأود أنا أن أبدأ بأن أشكر فورستر لأنه أطلعنى على الطريق ، وقدم لى النموذج المعرفى ، ولو لم يقدم لى هذا فربما كان من الممكن أن أحاول أن أقدم لكم لوحة علمية وتاريخية حول تاريخ فن التراجم فى إنجلترا ، كان يمكن أن أقول إنه فى حوالى سنة ٦٩٠ كتب القس والمؤرخ الإيرلندى أدامنن Adamnan[١] «حياة القديس كولومبا» وهى حياة حظيت بكثير من التمجيد ، وقيل عن هذا العمل ، إنه أكثر الأعمال البيوجرافية اكتمالاً فى الآداب الأوربية ، ليس فقط فى عصره وإنما فى كل العصور الوسطى . وكان يمكن أن أعبر من هذا العمل إلى «تاريخ حياة ألفريد الكبير» La vie d'Alfred le Grand الذى كتبه آسر Asser[٢] ، الذى تكلم طواعية – على قدر علمى من خلال التعليقات عليه – عن كل شىء إلا عن بطله ، وكان بهذا سلفا رائداً لكثير من كتاب التراجم الحديثة .

كان يمكن أن ألقى محاضرة عن والتون Walton[٣] وعن جونسون Johnson[٤] وكنت سأصل إلى بوزويل Boswell[٥] ، الذى كنت سأقول لكم عنه : إنه هو الذى ابتكر فن التراجم الحديثة ، وقد يكون هذا خطأ ، ولكنه خطأ مغلف ببدهيات تاريخية طويلة ، وكان يمكن أن أصوغ خطبة مديح غير متحفظة حول بوزويل وعبقريته وحول دقة ملاحظاته النفسية ، وكان يمكن أن أسخر من الذين اعتبروه أحمق ، وأن أستشهد

بعبارة مثل : «أى رجل أكثر حكمة من ماكولاى Macaulay[٦] وجيمس James[٧] وبوزويل » وربما كنت قد ذهبت فى الاتجاه المضاد ، وأنكرت عبقرية بوزويل ، وحاولت أن أظهر أن ما أخذناه على أنه عبقرية لم يكن إلا سذاجة تداعب غرورنا من خلال بساطتها .

وفى حديثى عن التراجم فى العصر الفكتورى كان يمكن أن أمتدح مور Moore[٨] ولوكهارت Lockhart[٩] ، وأن أتكلم عن ماكولاى Macaulay وعن تريفيليان Trevelyan[١٠] وعن جوته Goethe[١٣] وعن لويس Lewes[١٤] ، وأن أعقد فى النهاية محاضرة أخبره عن ستارتشى Strachey[١٦] ، ونيكلسون Nicolson[١٧] وعمّن حاكوهم لنلقى من خلال ذلك نظرة طائر على فن التراجم فى الإنجليزية .

ولم أكن لأقدم لكم شيئاً جديداً على الإطلاق ، لأنكم تعرفون هذه الأشياء أفضل منى ، لكننى ربما أكون قد قدمت لنفسى لوناً من الرضا عن النفس الذى يحس به المرء عندما يلتزم بالقواعد .

نعم كنت سأعد لهذه المحاضرات من خلال خطة سطحية لو لم أقرأ «فنون الرواية» ، لكننى قد قرأت فورستر وخاصة هذه المقارنة الجميلة التى عقدها بين المعرفة الأصيلة التى كانت ومازالت سمة مشرفة لهذه الجامعة ، والمعرفة المزيفة التى هى لغو لا طائل منه ، قلت لنفسى : مادامت الظروف لم تجعل منى عالماً محترفاً فينبغى على الأقل أن أتحاشى القيام بدور العالم المزيف .

ومع ذلك فإننى حاولت مؤخراً أن أجرب ، وقلت لنفسى : «نعم ، إننى أدرك أن كل كمبردج تعرف هذه الأشياء ، لكن ربما يكون من الممكن طرح محاولة التجديد من خلال صيغة جديدة لمحتوى قديم» . وأمام عدم وجود وسيلة أخرى لمعالجة الموضوع ، وجدتنى مستعداً للتخلى عنه ، ووجدتنى متعباً أمام مواجهة هذه الأحداث التاريخية المتعاقبة ، ولكننى بعد فترة وجيزة وجدت الإنقاذ على يد مستر هارولد نيكلسون Harold Nicolson[١٧] ، ومستر نيكلسون هو أحد ممثلى المعرفة الأصيلة ، أخرج هذا العام كتاباً صغيراً ، أسماه : تطور التراجم فى الإنجليزية Development of English

Biography ، وقدم خلاله ما كنت ، بالضبط ، سأطرحه على نفسى لأنجزه ، وقد أنجزه بشكل وافٍ لم يدع لى كلمة أزيدها عليه ، وهذه المرة قلت ، سواء رضيت أو أبيت ، علىَّ أن أترك الطريق السهل الذى اختطته أعمال مثل «حياة القديس كولومبا» أو «ألفريد الكبير» ، وأن أبحث عن طريق آخر أقدم لكم من خلاله فن التراجم .

والذى يهمنا – أنتم وأنا – ليس أن نحصى ، منذ وجدت الإنجليزية من ألفى عام ، كل عمل يقص حياة إنسانية ، إن المشكلة ليست فقط مشكلة تاريخية ، ولكنها أيضاً مشكلة أدبية ومشكلة جمالية .

هل توجد طريقة حديثة للتراجم ؟ وهل يوجد شكل أدبى حديث مختلف عن الشكل التقليدى لها ؟ وهل المناهج التى اتبعت ينبغى أن تقر أو ترفض ؟ وهل الترجمة فن أم علم ؟ وهل يمكن أن تكون مثل الرواية وسيلة للتعبير والتطهير بالنسبة لكل من الكاتب والقارئ ؟

هذه بعض المشاكل لتى نود أن نعالجها معاً ، وسنأخذ أمثلتنا لكى نظل أوفياء لهذه الحلقة ، من الأدب الإنجليزى .



ولنثر أولاً هذا التساؤل : هل يوجد نمط من التراجم يمكن أن نطلق عليه صفة «التراجم الحديثة» ؟ وهل هو مختلف – من خلال ملامح واقعية ومحددة – عن التراجم التى كتبت قبل عصرنا ؟ وتلك نقطة تختلف الآراء حولها فى إنجلترا الأدبية اليوم إلى حد ما ؛ فكلمة «حديث» تثار عندكم فى مجموعات من المجالات حيث الحركة الأدبية والحركة السياسية فى تذبذب ، وبعد أزمة «معادلة الفكتورية» فإن عقارب الساعة قد تتوقف قليلاً .

فى سنة ١٩١٨ ، استطاع مستر ليتون ستراتشى Lyrton Strachy أن يكتب : «إن فن التراجم ، يبدو أنه قد تجاوز فى إنجلترا الفترة التعيسة التى تعودنا خلالها من خلال مجلدين ضخمين أن نشيد بأموات لم نتعرف عليهم ، ومع ما يحتويانه من كم هائل من الوثائق التى وجهت بطريقة خاطئة ومن أسلوب تم تجاوزه ومن النغمة الجنائزية

الحزينة ، ومن الأخطاء المحزنة فى الاختيار وفى المعالجة وفى الرسم ، لقد ألفنا هذه الكتابات كما نألف مراسيم مواكب الجنازات الرهيبة ، وهى تتشابه معها فى بطئها وإيقاعها المغلف برائحة الموت» .

وحكم كهذا كان موضع قبول فى إنجلترا من معظم الذين كانوا يقرأونه ، فهل ما يزال كذلك فى ١٩٢٨ ؟ إننى لا أعتقد ، إن أكثر نقادكم تقدماً اليوم ، يمتدحون العبقرية والبساطة اللتين تشيعان فى الأعمال البيوجرافية الفكتورية الكبرى ، ويؤكدون ، طواعية ، صحة الاعتبارات المتعلقة بمناهجها .

ورد الفعل هذا مفيد دون شك ، فالمعاصرون للملكة فكتوريا خلقوا مجموعة من الأعراف والتقاليد التى أقاموا على أساسها تصورات لمجتمع مستقر ، بل وربما لمجتمع سعيد ، وهذا التصور ذاته للاستقرار والسعادة ، كان قد طرح للشك فى جدوى تلك الأعراف ، ونشأ جيل أكثر شباباً تعود على أن ينظر إلى هذه التقاليد على أنها بقايا لا فائدة لها ، وقابلة للسخرية إلى حد ما ، وتحولت - إذن ، ككل شئ إنسانى - لكى تصبح موضعاً للإعجاب والسخرية فى آن واحد .

لكننا يمكن أن نعجب بإخلاص شديد بنمط من التراجم ، وأن نقر مع ذلك بوجود نمط آخر ، ولنقرأ صفحة من ترجمة فكتورية ، ولنقرأ فى أعقابها صفحة من كتابات ستراتشى ، وسوف ترون - على الفور - أنكم أمام نوعين من الكتب شديدى الاختلاف ، فكتاب لتريفيليان أو لوكهارت ، صنع بطريقة محكمة يصلح معها - قبل كل شئ - أن يكون «وثيقة» ، وكتاب لستراتشى هو قبل كل شئ «إنتاج فنى» ، وستراشى - فى نفس الوقت دون شك - هو مؤرخ دقيق ، لكنه عرف كيف يدخل مادته فى «شكل» رائع ، وهذا الشكل يُعد بالنسبة له الأساس الجوهرى .

وماهو صحيح بالنسبة لكبار المؤرخين فى الفترتين هو صحيح كذلك بالنسبة للمؤلفين الأكثر تواضعاً ، والذين حاولوا استثمار النجاح الأدبى فخلقوا طاقة لكتابة أعمالهم من خلال تطبيقهم للوسائل ، لقد كتب مستر ديموند ماكارتى Desmond Macarthy(١٨) : «إن طريقة ماكولاى Macaulay فى الكتابة نجحت فى التقليل من رصيده ، أكثر من نجاح علمه فى مساندة ذلك الرصيد» .

وستراشى نفسه ، لم يقدر الجانب الأدبى فيه حق قدره ، لأن الذين أعجبوا به ، وتابعوه ، لم يفهموا كل جوانب عظمته ، إن الاهتمام «بالشكل» الذى دفع به ستراشى إلى صدارة موجات الكتابة فى هذا الفن ، يتطلب أكثر اللمسات الأدبية رهافة ، وفى الوقت نفسه أكثر طرائق البحث تدقيقاً» .

ولكن كثيراً من المقلدين ، سواء فى مجال التراجم الفكتورية ، أو التراجم الحديثة ، يقدمون خصائص مشتركة للكتابات التى تستحق الإدانة ، مع فروق واضحة هنا وهناك ، فالترجمة الفكتورية الرديئة هى التى تعتمد على تكديس أنماط من المواد وتسئ تفسيرها وتوجيهها ، والترجمة الحديثة الرديئة تشكل كتاباً يحدث ضجيجاً زائفاً ، وتجسد روحاً تحاول أن تكون ساخرة فلا تعرف إلا أن تكون سطحية فظة ، وعلى أى حال ، فسواء رضينا أو لم نرض فهنالك وجود لطريقة حديثة فى التراجم .



نستطيع أن نتساءل ، فى أى لحظة توقفت الطريقة القديمة فى التراجم عن الوجود ، وولدت الطريقة الحديثة ؟ إن فيرجينيا وولف Virginia Woolf[١٩] وهارولد نيكلسون متفقان تقريباً على تحديد لحظة التغيير ، ويحددها نيكلسون بسنة ١٩٠٧ ، أما فيرجينيا وولف فتعتقد أنها يمكن أن تؤكد أن هذه اللحظة تقع فى ديسمبر سنة ١٩١٠ أو حول هذا التاريخ ، فى هذه اللحظة تغير ملمح من الملامح الإنسانية ، لقد كتبت وولف : «إننى لا أطمح أن يحدث التغيير كما يخرج الإنسان ذات صباح إلى حديقته ويرى هنالك زهرة تفتحت ، أو يرى أن دجاجة وضعت بيضة ، إن التغيير لا يتم بنفس الدرجة من الفجائية والتحديد ، ولكن حدث مع ذلك تغيير ، ولنفترض أن تاريخه هو حوالى سنة ١٩١٠ ، ونحن نجد الملامح الأولى لهذا التغيير فى كتب صمويل بتلر Samuel Butler ، وخاصة فى كتابه «هكذا يصبح عزيزاً» Ainsi va Toute chair ، ومسرحيات برناردشو Bernard Shaw[٢١] تقدم أمثلة أخرى ، إننا نستطيع أن نلمح التغيير أيضاً فى الحياة ، ولكى نستخدم مثالاً مألوفاً ، نستطيع أن نلاحظ التغيير فى سمات الطعام والمطبخ ، لقد كان المطبخ الفكتورى يعيش فى أعماق الأرض كأنه وحش هائل صامت وغامض ، أما المطبخ «الجورجى» فقد نشأ فى الشمس وفى الهواء الطلق ، أتريدون أمثلة

أخرى أكثر أهمية ودلالة على قوة التغيير ، من نزعة العنصر الإنسانى الدائمة إلى التغيير ؟ لقد تغيرت كل أنماط علاقاتنا ؛ العلاقة بين السادة والخدم ، بين الأزواج والزوجات ، بين الآباء والأبناء ، وعندما تتغير طبيعة العلاقات الإنسانية فإنها تنتج فى نفس الوقت تغيراً فى العقيدة ، وتغيراً فى العادات ، وتغيراً فى السياسة وفى الأدب ، ولنفترض أن واحدة من موجات التغيير هذه أخذت مكانها حوالى سنة ١٩١٠ » .

وإذا كان النص السابق جذاباً ومثيراً فى نفس الوقت ، فهنالك إجابة واردة عليه : « ألا ترون أن هذا التحديد نفسه لهذا التناقض دليل على عدم معقوليته ؟ فالطبيعة الإنسانية لم تتغير ولا يمكن أن تتغير ، والمشاعر الإنسانية ظلت هى هى ، فالعلاقة بين السادة والخدم ، بين الآباء والأبناء ، تعرضت لتعديلات سطحية مؤقتة ، وذلك لأسباب تتصل فى العمق بإعادة ترتيب العلاقات الضرورية ، فالتغير إذن سطحى ، لأننا قد نكون أهملنا العناصر العميقة والدائمة ، وركزنا على التغييرات الطفيفة السطحية ، وبهذا نكون قد كتبنا روايات غريبة وتراجم فظة وغير دقيقة وعقيمة .

وبالنسبة لى ، وأنا شديد الإعجاب بفيرجينيا وولف ، فإننى أقبل طواعية أن يكون موقفها فى النص الذى أوردناه متناقضاً عن عمد ، لكن التناقض لا يعنى دائماً الخطأ ، ودون شك فإن الطبيعة الإنسانية لا تتغير إلا ببطء ، ولكن ليس أقل صدقاً من هذه المقولة ، القول بأنه يوجد فى تاريخ البشرية بعض الفترات النادرة التى حدث فيها – فى فترات شديدة القصر – ثورات هائلة ، ويمكن أن نعطى نموذجاً على هذا : فترة التفكير الحر فى الفلسفة الإغريقية ، أو التفكير الدينى فى العصور الوسطى ، أو عصر باكون Bacon ثم ديكارت Decartes ، والعبور من التفكير الدينى إلى أوائل المفكرين العلميين والوضعيين .

وإذن فيبدو أنه فى إنجلترا ، شأنها فى ذلك شأن الأماكن الأخرى ، عبرت البشرية فى بدايات القرن العشرين بعضاً من هذه العصور هو عصر الثورة الثقافية . فما الملامح التى يمكن من خلالها أن نعيد التعرف على هذا العصر الذى هو عصرنا ؟

★ ★ ★

أما الملمح الأول فهو اجتياح عادات التفكير العلمي لمجالات البحوث النفسية والأخلاقية ، فحول أي موضوع (خارج ما كان قد أسماه مالرميه بالمطلق) لم يعد شباب الباحثين في سنة ١٩١٠ ومن باب أولى شباب الباحثين سنة ١٩٢٨ ، يتساءل : «هل أنا مضطر لأن أصدق ؟» وأياً كانت القضية المطروحة ، فإنه مستعد لأن يدرسها هو بنفسه بروح تقبل ما تقود إليه التجربة وهو لن يتراجع أمام أي نتائج عقلية تقوده إليها أبحاثه ، ومن البديهي أن يكون لحرية الروح هذه عند الجيل الجديد أثر كبير عليكم أيها الروائيون . ولتقارنوا مثلاً بين الحريـــة عند فورستر وبينها عند ألدوس هكسلي Al-dous Huxley[٢٤] أو عند Stiwell[٢٥] مع الالتزامات الخلقية التي كان يلتزم بها ديكنز Dickens طواعية. ولكن هذه الروح لم تكن أقل تأثيراً على التاريخ ولا على هذا الفرع من التاريخ الذي هو التراجم والسير .

إن التراجم الحديثة عندما تكون جيدة فإنها تمنع نفسها أن تفكر على نحو يجعلها تنتج مثل العبارات التالية : «هذا ملك عظيم ، أو وزير كبير ، أو كاتب رائع ، بنيت حول اسمه أسطورة ، وهذه الأسطورة ، وحدها هي التي أود أن أعرضها» .

لا يقول كاتب الترجمة الحديثة هذا ، ولكنه يفكر على النحو التالي : «هذا رجل ، تتوافر لديَّ حوله مجموعة من الوثائق والشهادات ، وسوف أحاول أن أرسم له صورة حقيقية ، كيف ستكون هذه الصورة ؟ لا أعرف على الإطلاق ، ولا أريد أن أعرف قبل أن أنتهي منها . وأنا على استعداد لأن أقبل هذه الصورة على أي نحو يكشف عنه لي تأمل طويل للنموذج ، وأن أرسم لها اللمسات الدقيقة تبعاً لما أكتشفه من حقائق جديدة».

ولنأخذ في الاعتبار حالة بيرون Byron[٢٦] ، ولنقارن الصورة التي رسمها هارولد نيكلسون في كتابه «الرحلة الأخيرة The Last Journey» ، وسيكون من المؤكد – عند كل ملاحظ – أن نيكلسون كان أكثر انشغالاً بالبحث عن الحقيقة من مور Moore .

إن عصرنا كوّن عن الحقيقة فكرة محددة تشبه تلك التي رصدها للحقيقة العلمية إننا لا نود أن نترك الترجمة تملي أحكامها من خلال تصورات مسبقة من قبل ، ولكننا نود أن تكون الحقائق التي نلاحظها هي التي تقودنا ، وتقودنا وحدها إلى الأفكار

العامة ، وأن تكون هذه الأفكار فى مرحلة تالية موضع مراجعة واختبار من خلال أبحاث تالية يتم إجراؤها بعناية ودون هوى .

ونحن نود أن تستخدم كل وثيقة تضئ جانباً جديداً من موضوع البحث ، وألا يدفع الحياء أو الإعجاب أو العداوة بالترجمة إلى أن نهمل أو تعبر فى صمت على زاوية من الزوايا .

إننى أعلم أن العلماء أنفسهم ليسوا دائماً مصفين من مشاعر الحدة ، فنحن نراهم يحبون أنظمة لأنهم هم الذين اخترعوها ، ونتذكر القصة المأساوية للفيزيائى الذى ظل يلاحظ خلال عشر سنوات أشعة لا وجود لها ، والمؤرخ لا يستطيع دائماً المحافظة على الروح الحرة ، وكاتب التراجم أقل منه قدرة فى ذلك ، فهو إنسان ، وأبطاله يمكن أن يلهموه الحب أو الكراهية ، وهى مشاعر تجعل أحكامه تضطرب أحياناً ، وأحياناً تكون المشاعر الدينية هى التى تؤثر ، وأحياناً تكون المشاعر الأخلاقية ، وسوف يكون من العبث أن نتصور كاتب التراجم الحديثة على أنه إنسان كامل تماماً ، ولكن يمكن أن يقال ، فيما يبدو ، إن من النادر الآن – بالقياس إلى فن التراجم القديمة – أن يقبل كاتب التراجم فرضية من أجل إرضاء عائلة أو أصدقاء .

لقد قالت فيرجينيا وولف : «إن كاتب الترجمة الفكتورى ، كانت تستحوذ عليه أفكار الفضيلة والنبل والعفة ، ومن خلال هذه المبادئ قدم لنا أبطال هذا العصر ، والنموذج المثالى دائماً كان أكبر من الطبيعة ، القبعات العالية والردنجوت ، وأصبحت طريقة التقديم شيئاً فشيئاً أكثر سذاجة وأكثر تكلفاً» .

وأصبحت العادة والأسرة تجتمع على فرض هذه الملامح التقليدية على التراجم . قال وليام روسكور ثاير W. Roscoe thayer : «فى أمريكا فى القرن التاسع عشر عندما كان يموت مواطن من ذوى الشأن ، محامٍ أو قاضٍ ، أو تاجر أو كاتب ، كان من المسلم به بدهياً ، أنه يكتب القسيس تاريخ حياته إذا كان تابعاً لقسيس ، إلا إذا كانت زوجته أو أخته أو ابنة عمه تفضل أن تقوم بهذه المهمة» .

والرجال الأكثر حيطة كانو يختارون قبل موتهم من يكتب ترجمتهم ، كما يختارون من ينفذ وصيتهم ، وهذه الاختيارات أحياناً تكون غير مرضية ، كما وجد كارليل Car-lyle فى فروديد عدوا حميماً وخطراً ، ولقد أصبحت صورة الأمير كونسورت Consort والكاردينال مانتج Manning(٢٩) مضحكتين على يد اثنين من كتاب التراجم كانا ممتلئين بالنوايا الطيبة . لكن اختيارات أخرى تكون حسنة الحظ ، مثل اختيارات مونى بنى Mony Penny وبوكل Bukle(٣٠) على يد ورثة اللورد بيكنسفيل أو اختيار شارلى وبيلى على يد عائلة اللورد جون مانرز «وفى الترجمة الفكتورية القديمة ، كانت أكثر المزايا التى تحرص الأسر على إبرازها أثناء تدوين حياة بطل الترجمة هى احترامه للتقاليد والعادات ، أما حياة الرجل الخاصة ، ومشاغله اليومية ، ونقاط ضعفه وهفواته وأخطاؤه ، فينبغى أن يتم العبور عليها بالصمت ، فإذا كانت حياته مليئة بالفضائح الصارخة ، فينبغى أن يشار إلى ذلك إشارات غامضة» ، ويتساءل تنيسون «بأى حق يريد أن يعرف عامة الناس لحظات الجنون عند بايرون ؟ إن بايرون نفسه قدم بعض الأشعار الجميلة ، وينبغى الاكتفاء بهذا» .

إن المؤلف كان يجد تحت عينيه مجموعة من المعلومات : رسائل ، بطاقات ، مذكرات يومية خاصة ، لكن نزعات الكرم تجبره على أن يكيل المديح ، ومن ثم يحاول أن يقدم مديحاً مقنعاً ، وعندما كانت توجد أرملة تكتب الترجمة فإنها كانت تتابع فى وقت واحد صورة زوجها والموقف الذى تتمنى هى نفسها أن تشغله أمام الذرية ، ونتائج هذه الكتابات كلها مجموعة من المعلومات المعروفة سلفاً «كتب محشوة بالفضائل ، تجعلنا – كما يقول أحد الكتاب – نشك فى وجود كل الفضائل .

وفجأة ووسط هذا الدير الهادئ حيث تتراكم المشاهد المغلفة بالجوخ الثقيل ، وضع ستراتشى على التتابع مؤلفيه Eminent Victorians و Queen Victoia .

ولقد بدا كل شئ هنا مختلفاً عن الكتابة التقليدية فى جنس التراجم ، فالتراجم الفكتورية كانت تقص حياة الأبطال الذين نعجب بهم دون تحفظات ، بل إنها اختارتهم بسبب هذا الإعجاب ذاته ، غير أن ستراتشى – فيما يبدو – قد اختار أبطاله لأنه لا يحمل لهم إعجاباً دون تحفظ ، لقد كتب يقول : فى مقال نشر أخيراً : «إن اختيار وجهة نظر

ما لا يعنى التعاطف معها على الإطلاق ، بل إننا يمكن أن تقول إن هذا الاختيار قد يعنى العكس ، وعلى الأقل يمكن أن يقال إن من الطريف أن نلاحظ أن كبار المؤرخين كانو على عداء مع موضوعاتهم» . وأوضح ستراتشى أن المؤرخ جيبون Gibbon[٣١] ، وهو واحد من أكثر الذوات تحضراً فى التاريخ ، اختار تاريخ عصر بربرى لكى يكتب عنه ، وأن ميشلى Michelet[٣٢] وهو جمهورى ورومانسى لم يبلغ قمة عظمته كمؤرخ إلا وهو يعالج عصر لويس الرابع عشر (الملكى الكلاسيكى) ، وهذا النموذج ينطبق على روائع ستراتشى نفسه ، لقد اختار العصر الفكتورى ، لأن روحه كانت تحتفظ برد فعل قوى ضد الفكتورية ، إنه لم يعد نحات مشاهد القبور الجنائزية ، وإنما أصبح الرسام الرائع لوجوه رحل أصحابها ، مع تحوير كاريكاتيرى خفيف (بل إنه خفيف جداً) .

إن منهج ستراتشى لا يحمل أى ركود ، إنه لا ينتقد ، ولا يصدر أحكاماً ، إنه يعرض ، وخطواته هى خطوات كبار الساخرين ، والمؤلف لا يظهر هو نفسه على الإطلاق ، إنه يتجول خلف الملكة ، وخلف الكاردينالماننج ، وخلف الجنرال جوردون ، ويرصد إشاراتهم ، ودقائق خواصهم ، ويخرج من هذا بحقائق ساخرة رائعة .

وهو إذ يحاكى عادات الملكة ، ويركز – كما كانت تفعل – على كل كلمة فى الجملة ويكتب كما كانت تكتب «اللورد م» بدلاً من «اللورد ملبورن» و «عزيزى ألبير» بدلاً من «الأمير ألبير» ، كل هذه التفاصيل الدقيقة تخلف صورة طبيعية جداً وإنسانية جداً . إن اقتباس (نص من) وثيقة رسمية يمكن أن ينتج أحياناً حالة من السخرية المضحكة، فمثلاً عند الوصول إلى مبنى ألبير ميموريال ، لم يقل لنا ستراتشى ، إن هذا المبنى قبيح ، ولكنه وصفه ببساطة كما هو ، ونقل كلمات المعمارى كما هى .

عندما تم استخدام هذا المنهج على يد ليتون ستراتشى ونيكلسون وبعض الكتاب الآخرين ، فإنه أنتج كتباً ممتازة ، لأن مؤلفيها كانوا فنانين على درجة عالية من الجودة لدرجة كانوا يحسون معها إلى أى مدى يعد أى تحوير فى النموذج دقيقاً ومحسوباً ، ولو أن هذا المنهج ، طبق فى المقابل ، على يد كتاب لا يحملون تعاطفاً مع الذات الإنسانية، ولا يحملون القدرة على الاختراق السيكلولوجى ، فإنه لم يكن لينتج إلا بعض الوقائع الكوميدية الهابطة ، وبعض من تلاميذ ستراتشى ، الذين لا يملكون معرفته

العميقة بالأحداث والذوات فى وقت واحد ، وقعوا فيما يبدو فى هذا النمط ، فبدلاً من أن يختاروا لبطولة تراجمهم «رجالاً كباراً لكى نستطيع أن نحاكى مزاياهم ، قنعوا باختيار رجال يستحقون الازدراء ، لكى نتمكن من أن نضحك من حماقاتهم» وبعض من هذه الكتب تجعلنا نتحسر على الكتاب القديم : «حياة ورسائل» Life and Letters الذى صدر فى مجلدين ، والذى كان - رغم كل شئ - كتاب معرفة مفيدة جداً ، وإن كان قارئه أحياناً يحس بأنه مرهق من «هذه الطريقة الفظة التى تشد الموتى من لحاهم من بعيد» .

وحتى عندما يأتى هذا المنهج مصحوباً بالفن أو بالاعتدال أو الذوق ، فإن موقف كاتب الترجمة الحديث ، كان يدان غالباً من وجهة نظر كثير من الأذواق . وهناك نقاد ومؤرخون محترفون قالوا : «هل يمكن أن تكون الشخصيات التى وصفت لنا مثل شخصية ولينجتون Wellington فى الأسطورة الإنجليزية أو واشنجتون Washington فى الأسطورة الأمريكية ، هل يمكن أن تكون غير حقيقية ؟ هذا ممكن ... ولكن ما الذى يعنيه ذلك بالنسبة لنا ؟ ليست كل حقيقة يحسن أن تقال . فنحن غالباً ما نعرف عن أصدقائنا الأحياء حكايات مضحكة نحتفظ بها ولا نرويها ، فلماذا نظهر قدراً أقل من الوفاء نحو أصدقائنا الأموات ونحو عظماء الرجال ؟ ودون شك فإن تصوراتنا لا تبلغ الكمال ، ودون شك فهناك جانب أسطورى فى الصور الرائعة الجمال التى رسمت لهم ، لكن هذا الجانب الأسطورى ألا يستلهم عظائم الأشياء ؟ إنه يقدم نموذجاً أمام الرجال الضعفاء الذين يودون أن ترتفع هاماتهم أمام ذواتهم .

ومن ناحية أخرى ، هل هذا الجانب زائف تماماً ؟ أفليست أعمال الرجل غالباً ما تكون أكبر منه ، والرجل العظيم لا يعد غالباً كذلك فى عين خادم غرفته ؟ إن ذلك لا يدل على أنه لا يوجد كثير من عظماء الرجال ، ولكنه يدل على أن عظماء الخدم قليلون ، إننا يمكن أن نجد ونحن نحكى حياة كاتب عبقرى أو رجل دولة ، بعض السفاسف التى يصغر معها ، لكن أليست هذه صورة الرجل العادى وقد لبس القناع أكثر من كونها صورة البطل الذى يراه كل الناس ؟ إن البطل ربما لا يكون إلا قناعاً ، ولكن ألا يمكن أن يكون القناع قد أصبح الشخصية الحقيقية ؟ إن المستر ماكس بيربوم Max

Beerbohm هو الذى حكى فى كتاب «المخادع السعيد» ، قصة الرجل الذى يغازل فتاه ولكى يغريها كان يلبس قناع رجل برئ يشبه وجهه قناع «بلوتارك[٣٢] الكاذب» كما صورته حكاية ساخرة فرنسية كتبت بعد الحرب ، وقد يكون هذا صحيحاً ، ولكن أليس من الجيد استغلال كذب بلوتارك على هذا النحو ؟

ولكى نجيب على تساؤل الأمانة تجاه الأبطال يمكن أن نقتبس قول الدكتور جونسون Johnson : إن قيمة كل حكاية – كما يقول – تتعلق بحقيقتها ؛ فالحكاية هى رسم إما للشخصية الفردية أو للطبيعة الإنسانية بعامة ، وإذا كانت زائفة فهى ليست رسماً لأى شئ» ، ودون شك فإننا يمكن أن نجد حالات يصعب فيها أن نقول الحقيقة ، سواء من خلال احترامنا لصديق ميت ، أو لأنها تمس امرأة أو أطفالاً مازالوا أحياء ، وفى هذه الحالة فإن الحل بسيط : ليس من الضرورى أن نكتب ترجمة عن حياة كهذه ، فإذا ما كتبنا فينبغى أن نكتب الحقيقة .

وفيما يتصل بقضية قيمة الأسطورة فى تكوين نموذج يساعد القارئ ، سوف يكون من السهل على ستراتشى أن يرد : نعم إنه لشئ ممتاز أن نعرض أمام الناس ، وخاصة أمام الشباب ، نماذج عظيمة ، لكنهم لن يسعوا إلى محاكاتها إلا إذا كانت هذه النماذج حقيقية ، وكاتب التراجم المداح بطبيعته لن يكون له تأثير أخلاقى ، لأن أحداً لم يعد يصدقه ، إن جيلاً تربى على احترام الحقيقة العلمية ، يتطلب لكى يستسلم أمام النماذج العاطفية ، أن تكون الترجمة المعروضة عليه صادقة ، ومن ناحية ثانية فإن عظمة الخصائص تمسنا بمقدار ما نشعر بإنسانيتها ويقربها منها ، فإذا وجدنا أمامنا ذاتاً تملك نقاط ضعف ، وتملك قوة الإرادة للوصول إلى الإخلاص والعظمة ، فإننا نحس بدوافع للتقدم بل ويتحسن فى قدراتنا ، لكن ما الذى نأمل أن نحاكيه أمام عظمة تمثال جميل من الحجر ؟ وسوف يكون من الخطأ أن نقول إن منهجاً كمنهج ستراتشى يرفع كل العظمة عن أبطاله . إن شخصية الجنرال جوردون Gordon كما رسمها لنا ، وحتى أميره ألبرت هما شخصيتان يمتلكان النبل ونتعاطف معهما .

أما الملكة فكتوريا ، فربما كان ستراتشى قد بدأ كتابه مع بعض نوايا ساخرة ، لكنه أنهاه مع صورة مليئة بالعظمة وبالعفوية الشعرية . إن واحداً منكم قال لى ذات

يوم، إن أكثر الظواهر ملاحظة فى فن التراجم الحديثة هو غزو الملكة فكتوريا لستراتشى ، فالذى أطلعنا عليه ستراتشى ، ليس هو أن البطل رجل عادى ، لكن أن الرجل العادى أو المرأة العادية يمكن أن يصير بطلا أو بطلة ، ويبدو لى أن هذه الفكرة يمكن أن يلتقطها القارئ المتوسط ، ولو كنت واحداً من أبطال ستراتشى لسرنى أن أكون موضع الإعجاب نتيجة لخصائصى الحقيقية التى هى مزيج من الصفات الحسنة والأخطاء ، أكثر من أن أكون موضع إعجاب لأننى كائن شديد الجمال ، وهو ما لم أكنه أبداً .

لقد قال والت ويتمان حول هذه القضية أشياء جميلة : «خذ مثلاً نموذج إبراهام لنكولن ، فحول حياته تحكى كل ألوان الحكايات ، وبعضها حقيقى وبعضها زائف ، وهنالك مجلدات كاملة عن حكايا (حكايا لائقة وحكايا غير لائقة) تنسب إليه ، حكايا حقيقية وحكايا كاذبة ، وهكذا فإن الذى يصل إلينا ، بدرجة أو بأخرى ، هو لنكولن غير الحقيقى ، ومع هذا فإننى أقول : إن البطل – رغم كل شئ – أكبر من أى تصوير مثالى ، دون شك ، بل إن أى إنسان هو أكبر من صورته ، كما أن أى مشهد طبيعى هو أكبر من اللوحة التى تجسده ، والواقع أكبر من أى حكاية نستطيع أن نقصها ، وإننى أقول لنفسى غالباً ، إن أى إنسان ربما كان مختلفاً عن الإنسان الذى نقصه فى أساطيرنا ؛ ففى هذه الأساطير نسينا أو لم نحسن التعبير عن الظروف والملابسات التى دفعته ، وأن ننتزع اللحظات الملموسة لأن من الصعب عزل الشخصية الحقيقية للإنسان – أى إنسان – عن الركام الهائل من شوشرة الأنقاض التاريخية» .

والإنسان يمثل عند ويتمان ، ما كان يمثله بوزويل عند جونسون ، لقد كتب ذات يوم : «إن ويتمان قال لى فى إحدى الليالى ، كما كان يقول دائماً من قبل : سوف تكتب عني يوما ما ، فعليك أن تكون صادقاً ، أيا ما كان الأمر ، لا تحاول أن تزين فى صورتى ، ضع كل أيامى بجحيمها ولعناتها .

وأضاف قائلاً : «لقد كرهت التراجم الأدبية ، لأنها غير حقيقية ، انظر إلى وجوهنا الطبيعية كيف شوهت بأقلام الكذابين ، وعلى يد أناس يظنون أنهم يستطيعون أن يزخرفوا صنع الله من خلال وضع لمسات صغيرة على هذا الجانب تارة وعلى ذاك

الجانب تارة أخرى ثم يعودون إلى الجانب الأول من جديد ، حتى يصير الإنسان الحقيقى كائناً لا يمكن التعرف عليه» .

وكان ويتمان على حق ، فكاتب الترجمة الذى يعتقد أنه يستطيع أن يزخرف صنع الطبيعة من خلال تضخيمه السمات المضحكة لعظماء الرجال ، كأنما يقلد رسالة عاطفية كتبت فى لحظة ضعف ، وما يصنعه هذا الكاتب هو تشويه وتقبيح ، وهو فى نهاية الأمر يقلل من شأن بطله ، وليس أخطر منه إلا الكاتب الذى ينكر أو يلغى عناصر الجمال وملامح العظمة المعنوية لشخصياته .



لقد حاولنا أن نحدد الملمح الأول للتراجم الحديثة : وهو البحث الدقيق عن الحقيقة ، لكن مذاق الحقيقة سوف يصير صيغة غير كافية لكى نميز فى وقت واحد ملامح الترجمة الحديثة وملامح عصرنا ، لأنه ليست هذه هى المرة الأولى التى تصر فيه نزعة إنسانية على رفض الحقيقة المشوهة ، لقد تم هذا فى عصر الإغريق وفى عصر النهضة ، ومع هذا فإن نمط التراجم الذى نهتم به لم يظهر فى هذه العصور ، فشخصيات مثل بلوتارك أو فازارى Vasari ، وتراجم كبار الشخصيات الذين رسموا عصر النهضة ، لم تقدم لنا نموذج الإنسان الكامل ، الإنسان الحقيقى ، لماذا ؟

يبدو أن كتاب عصرنا لديهم ماهو أكثر من الروح التى كانت لدى أسلافهم ، لديهم قدر من الإحساس بتعقيد وحركية الذات الإنسانية ، أكثر مما كانوا يملكون ، ولديهم قدر أقل من الإحساس بوحدة الذوات ، وهذا الموقف يمكن أن يفسر من ناحية من خلال إحياء الفلسفات القديمة للحركية على يد برجسون Pergson وتلاميذه ، ومن ناحية أخرى من خلال تقدم علوم الفيزياء والأحياء الحديثة ، التى اكتشفت وراء البنيات التى كانت بسيطة نسبياً والتى كان قد شادها العلم القديم (فى زمن كانت تبدو فيه الذرة والخلية الوحدات غير القابلة للتجزئة والتى يتكون منها الجسد) . اكتشفت عوالم أخرى ، غير متناهية فى الصغر ، لكنها مع ذلك تملك قدراً من التركيب كالوحدات الكبرى التى تدخل هى فى تكوينها .

وعلماء النفس حاكوا فى هذه النقطة علماء الفيزياء ، فداخل الروح الإنسانية تم الاعتقاد باكتشاف ذرات قابلة للتجزئة ، وتم تحديد السمات والعواطف ؛ فنموذج تحقق فيه خصائص معينة يجسد نموذج الإنسان الطيب ، ونموذج آخر يجسد نموذج الإنسان الشرير ، فديكنز يمثل نموذج الرجل المستأنس ، وبيرون Byron يمثل نموذج «دون جوان» ووراء هذه البنى البسيطة ، يبحث المؤرخون المحدثون عن الشبكة التى لا تكاد ترى والتى تبدو مع ذلك مؤثرة ، وعندما ينظرون إلى منطقة أعمق قليلاً ، سوف يجدون حياة غامضة وغالباً ما تكون مجهولة حتى من ذلك الذى كان موضوعها ومكانها .

ودون شك فقد تمت المبالغة فى الإيغال بعيداً مع نظام فرويد ، وربما أفردنا مكاناً أكبر مما ينبغى للاوعى وهو مصطلح ، من ناحية أخرى ، أسيئ تحديد دوره فى تفسير الخصائص التى تعتمد على الإرادة وعلى الحرية الإنسانية ، ولكننا فهمنا أن نفساً إنسانية أو حدثاً إنسانياً هو أكثر تعقيداً أو تشابكاً مما كان يعتقد حتى الآن ، وكما أنه لكى نوضح ظاهرة فيزيائية تحت الملاحظة فينبغى أن نتخيل الذرات باعتبارها مجموعة من الإلكترونات تدور حول نواة مركزية ، فإنه كذلك لكى نفهم ذاتاً إنسانية ، فينبغى أن نلاحظ أنها تشكلت من شخصيات مختلفة تارة تجتمع كلها فيها وتارة تتعاقب عليها . فليس الموجود فقط هو «الشخصية الحقيقية» التى هى فى ذاتها صعبة التعريف ، وهى التى نعتقد أننا نلمحها عندما نختبر أنفسنا بأنفسنا فى تجرد وإخلاص ، لكن هنالك أيضاً الشخصية التى أطلقنا عليها منذ قليل «القناع» والتى كانت على سبيل المثال فى حالة دزرائيلى Disraëli الصلف الذى لا يكاد يرتبط بشئ ، على حين أن الرجل الحقيقى كان خجولاً . هنالك الشخصية كما يراها المؤلفون ، والتى هى حقيقية تبعاً لشهادة الشهود لأننا نظهر لكل واحد من أصدقائنا جانباً جديداً من ملامحنا .

إن «بايرون» الذى وصفه شيللى Shelly لم يكن هو ذلك الذى وصفه تريلاونى Trelawny ولا ذلك الذى وصفته ليدى بلسنجتون ، ولا كلير كيرمونت ، وكل هذا دون أن يتهم أحدهم بأنه ينقصه الإخلاص . لقد تساءل والت ويتمان : «هل أناقض نفسى ؟ نعم .. أنا أناقض نفسى لأننى أحتوى على شخصيات كثيرة» .

إن الإنسان الحديث يرى أنه من المستحيل أن نفهم شيئاً عن سيكولوجية الذات الإنسانية دون أن نختبر وجوهها المختلفة ، ودون أن نغوص فى الدقائق اللامتناهية فى الصغر ، لقد أعطانا «روست» فى الرواية الفرنسية ، هذا النموذج لتحليل التفاصيل ، وأعتقد أن له تأثيراً كبيراً على الروائيين الإنجليز ، وفى مجال التاريخ نحن نقبل جميعاً أن كل الأحداث التى كان تم تفسيرها قديماً على أن وراءها سبباً بسيطاً أو بعض الشخصيات الكبيرة ، إنما هى فى الحقيقة نتاج لوقائع صغيرة ولرغبات صغيرة ، ولننظر مثلاً عدد النظريات التى ظهرت فى تفسير الثورة الأمريكية وحرب الاستقلال ، وكيف أنها تبدلت منذ عدة سنوات ، وفى مجال التراجم علينا أن نعترف أن الإنسان ليس كتلة من الخير أو الشر، وأنه لا ينبغى أن يكون همنا أن تصدر حوله حكماً أخلاقياً ، وأنه من ناحية أخرى لا يظل هو نفس الإنسان منذ المراهقة وحتى الشيخوخة .

إن شخصية «سان لوب» عند «بروست» كانت فى بدايتها تحمل قسمات جميلة ، ولكنها فى النهاية أصبحت شديدة الشبه بخالها المتوحش ، مسيو «دى شارلو» وبنفس الطريقة يمكن أن يكون دزرائيلى قد بدأ الحياة مع أخطاء وصفات حادة ، وأنهاها مع لون من الوداعة لا يخلو من العظمة والجمال ، ولا ينبغى أن نقول إن كل العصور قد اكتشفت أن الإنسان كائن مركب ، ودون شك فإن كُتاباً مثل «مونتانى» فى فرنسا و«شكسبير» فى إنجلترا كانوا قد عرفوا ، كما عرف بروست من بعد ، جوانب التعقيد الإنسانية ، لكن من بعدهم جاءت حركة الإصلاح من ناحية ببعض الأفكار القدرية التى حاصرت إمكانيات تغيير الشخصيات ، ومن ناحية أخرى ظهرت فى فرنسا موجة علماء النفس الكلاسيكيين فى القرن السابع عشر ، فشكلت هياكل من خصائص مجردة تصورتها بالضرورة على نحو شديد البساطة ، ولنقارن مثلاً دقائق التعقيدات فى شخصية مثل هاملت مع البساطة النسبية فى شخصيات «كورنى» ، ولقد لاحظ نيكلسون بدقة ذلك التأثير الهدام ، لفلاسفة الأخلاق فى فرنسا فى القرن السابع عشر ، وبصفة عامة تأثير الولوع برصد «الخصائص» على كتاب التراجم ، «إن شيوع فكرة رصد الخصائص على طريقة تيوفراست[٢٤] Théophraste نبعت من مناهج البحث فى علم النفس ، ولكن تأثيرها من ناحية ثانية كان نذير شؤم . فقد قادت كتاب التراجم إلى اختبار «خصائص معينة وأنماط معنية ، وإلى أن يبرروا التفاصيل

ويوجـهـوها بطريقـة تجـعلهـا تأخـذ مكانهـا داخل الإطار المعـد سلفـاً ، ذلك المنهج الاستنتاجى الذى يعارض الواقعية الاستقرائية لملكاتنا الطبيعية ، يمكن التعرف عليه فى كثير من اللوحات التاريخية لذلك العصر ، وهو المنهج الذى منع تراجم «والتون» من أن تبلغ درجة كمال التراجم الخالصة» .

إن تأثير هذا النهج السيكولوجى الكلاسيكى الذى كان محتاجاً لأن يقر ، ولأسباب خلقية ، أن شخصية الإنسان لا تتغير ، قد امتد طوال القرن الثامن عشر وحتى خلال جزء كبير من القرن التاسع عشر ، واسترخت الرومانتيكية البيرونية أمام فكرة حتمية خصائص الشخصية ، إن شخصية مثل «بيرون» تبدو لنا مدهشة ؛ لأنها قليلة الوعى بالأسـبـاب الحـقـيـقـيـة لرغـبـاتهـا ، إنهـا لا تحلل ذاتهـا ولا تحـاول مـثل «مـيـرديث Meredithe»[٣٥] أن تحول خصائصها ، وهو يقبلها ويعتقد أنها متجانسة ، وهنا يكمن الخطأ . وبعد ذلك بكثير ، مع كبار الكتاب الروس وخاصة مع دوستويفسكى ، بدأت فى الظهور فكرة «التعددية الحية» داخل النفس الواحدة ، ثم سحقت تحليلات بروست فكرة الشخصية ، فمنذ التحليلات البروستية بدا أنه لم يبق أمامنا مما نعرف عن الإنسان إلا اسمه وجسمه وملبسه وبعض عاداته الخارجية ، وتحت هذا كله تنمو الحقيقة ، أى سلسلة من الذوات ، ومن المشاعر التى تتحرك معاً لكن بلا رابط ، والتى تجعل الإنسان شبيها بمستعمرات الحيوانات البحرية التى تعيش فى أعماق البحر ، إنه مستعمرة من المشاعر ، وتكلسات من روافد مختلفة .

هل صورة مثل هذه للإنسان تعد دقيقة ؟ إن أى صورة للإنسان ليست دقيقة ، فماهو حقيقى بالنسبة للإنسان ، شأنه فى ذلك شأن كل الظواهر الطبيعية ، هو أنه يخضع لإيقاعات متعددة ، فتارة يكون شديد الوعى بطبيعته التركيبية المتعددة ، وتارة أخرى يعتقد – على العكس من ذلك – بأن قيمته باعتباره كائناً اجتماعياً تفرض عليه التوحد لا التعدد ، وفى لحظتنا التاريخية هذه على وجه التحديد فإن الشعور بالتركيبة والتعدد هـو الذى يسود ، ونستطيع أن نضيف هنا ، الملمح الثانى من ملامح التفكير الحديث وهو : «القلق من تركيبة وتعقد الشخصية» .

★ ★ ★

ويبقى أمامنا ملمح ثالث ، فأنا لا أعتقد أن الإنسان الحديث يبحث ، أثناء قراءة ترجمة ما ، عما كان يبحث عنه إنسان القرن السابع عشر ، لقد كان الإنسان الكلاسيكى منغلقاً داخل اتجاه دينى وأخلاقى صارم يسانده بقوة ، ويبحث داخل الكتاب الذى يقرأه عن تأكيد لمبادئ هذا الاتجاه ، ومن هنا يتشكل ذوقه فى مواجهة الملامح الأخلاقية ، وفى مواجهة الأفكار ، وفى موجهة قراءة تراجم على طريقة بلوتارك .

«إن الإنسان الحديث أكثر قلقاً . فهو من خلال انجذابه الغريزى ، وإحباطه تجاه كثير من حالات الاعتقاد القوى التى كان يمكن أن تسانده فى مقاومة القلق ، ومن خلال الاضطراب الناتج عن تعوده على التحليل ، يأمل خلال قراءته الروائية أو التاريخية أن يجد إخوة له فى القلق ، هذا الصراع الذى يخوضه ، وهذا التأمل الطويل المضنى الذى يستسلم له ، يدفعه إلى البحث عن آخرين يعرفونه ويعاونونه ، وسيكون أكثر امتناناً للتراجم ذات النزعة الإنسانية التى تريه أن البطل نفسه كان فى شد وجذب ، لقد كان أفلاطون يتحدث عن الروح الإنسانية التى يتجاذبها خملان : أحدهما أبيض والآخر أسود ، وأنهما يشدانها : واحد إلى أعلى طبيعتها والثانى إلى أسفلها ، ولقد نسيت الإنسانية خلال عدة قرون بقاء الحصان الأسود ، وربما يكون عصرنا قد أنكر إلى حد ما وجود الحصان الأبيض ، لكن كاتب التراجم الجيد – فيما يبدو لى – هو الذى يستطيع أن يرى الأبيض والأسود ، وأن يرينا كيف أن إنساناً بقدر ما استطاع أن يقود هذين الحصانين الجامحين ، استطاع أن ينجح فى جانبى الخير والشر «إن الترجمة – كما يقول نيكلسون – هى لون من المواساة وطرح الأفكار ، لا انبعاثاً من لحظة اليقين ، ولكن من لحظة الشك» ، وهذا كان يبدو لى عميقاً وحقيقياً ، ونحن فى عصر شك ، ومن أجل هذا فإننا نبحث فى حياة الرجال العظماء عن الدليل على أنهم هم أيضاً قد هزهم عدم اليقين ، ومع ذلك نجحوا فى أن يفعلوا شيئاً .



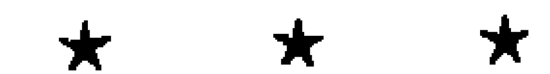
لقد فصلنا الآن ، فيما أعتقد ، الملامح الرئيسية لكتابة السيرة فى عصرنا ، ولأسباب حاولنا أن نشرحها ، طلبنا من المؤرخين الحقيقة الخالصة من كل عاطفة ، ونعتقد أننا وجدنا هذه الحقيقة فى الجوانب المتغيرة من الشخصية المركبة ، ولسوف نختبر الآن ما إذا كان من الممكن المواءمة بين متطلبات هذين الجانبين من أرواحنا . إن القلق من الحقيقة قد يستدعى جهازاً كاملاً من الوثائق ، أليست هنالك مخاوف من أن تغرق الشخصية تحت كومة الوثائق الهائلة ؟

إن البحث عن الحقيقة التاريخية هو مطلب العلم ، والبحث عن التعبير عن شخصية هو من باب أولى مطلب الفنان . فهل يمكن تحقيق المطلبين فى وقت واحد ؟ لم يكن هارولد نيكلسون يرى إمكانية هذا ؛ فهو لم يكن يعتقد أن الترجمة إبدا ع فنى ، ولقد كان يرى أنه سيبقى الصراع دائماً بين المحتوى والشكل ، وإذا كان ينبغى أن نضحى بأحدهما فلتكن التضحية بالشكل ، وكانت فيرجينيا وولف أيضاً قلقة .

كان السير سدنى لى Sidney Lee ، الذى ربما يكون قد قرأ وكتب عن التراجم أكثر من أى أحد فى عصرنا ، يقول : إن «هدف الترجمة هو رصد صورة حقيقية عن شخصية ما» وليست هنالك عبارة ، فيما يبدو لنا أنسب من هذه العبارة لطرح المشكلة المزدوجة للتراجم ، كما نعرفها اليوم ، فالعبارة تشير من ناحية إلى الحقيقة ، ومن ناحية أخرى إلى الشخصية ، وإذا فكرنا فى «الحقيقة» باعتبارها شيئاً له خاصية الصلابة كالجرانيت ، وفى «الشخصية» باعتبارها شيئاً له خاصية عدم قابلية اللمس كقوس السماء، وإذا تأملنا أن هدف كاتب الترجمة أن يجمع هذين القطبين فى شىء واحد متلاحم ومرئى فسوف نعترف بأن المشكلة صعبة ، ولن نندهش إذا اعتبر الكثيرون أن المترجم لم ينجح فى حل المشكلة ، ذلك لأن الحقيقة التى يتحدث عنها السير سدنى ، الحقيقة التى يطلبها فى الترجمة ، هى الحقيقة فى أشد صورها صعوبة وعدم انقياد ، هى الحقيقة كما نراها فى المتحف البريطانى ، هى الحقيقة التى نُفى عنها كل بخار للزيف من خلال دقة الأبحاث ، وعندما يمكن العثور على حقيقة كهذه – وليس قبل هذا – يستطيع السير سدنى أن يستخدمها فى بناء تمثال ما ، ولا أحد يستطيع أن ينكر أن هذا الكم المتراكم من الأحداث المتماسكة التى تكاملت وتعلقت بمن أسميناه

«شكسبير» أو من أسماه «إدوار السابع» هو كم جدير بكل تقدير ، لأن هنالك فضيلة داخل الحقيقة ، ولها قوة تكاد تكون سحرية ، إنها كإشعاع الراديوم ، تبدو قادرة على أن يتولد عنها بلا نهاية عناصر الطاقة ومحاور الضوء ، إنها تنعش الروح أكثر مما ينعشها أى خيال مهما كان تجنيحه وتلوينه ، وما دامت الحقيقة هكذا فاعلة وسامية ، فإننا لا نستطيع أن نوضح لماذا كانت ترجمة سدنى «لحياة شكسبير» كئيبة ، وترجمته «لحياة إدوار السابع» غامضة ، فإذا افترضنا أن كل ترجمة منهما مليئة بالحقائق فإن الكاتب لم يعرف – إذن – كيف يختار الحقائق التى ترصد الشخصية ، ولكى تتمكن أضواء الشخصية من أن تتلألأ عبر الوقائع ، ينبغى أن نعرف كيف نعالج هذه الوقائع ، فبعضها ينبغى تجليته وبعضها الآخر ينبغى أن نتركه فى الظل ، وخلال ذلك العمل لا ينبغى أبداً أن نفقد خيط تماسكها» .

نعم ، هذا حقيقى ، فإنه يبدو أن قلق الحقيقة ومتعة الجمال حاجتان متعارضتان ، ولسوف نعالج هذا فى (الفصول) اللاحقة عندما نتحدث عن التراجم باعتبارها «إبداعاً فنياً» ، وعن التراجم باعتبارها علماً» ، وأمل أن نستطيع أن نبين أن العلم والفن يمكن أن يتصالحا ، إن كتاباً علمياً عظيماً إذا حقق نجاحاً كاملا فهو إبداع فنى ، واللوحة الجميلة هى فى وقت واحد رصد للحقيقة وتحوير فنى لها ، ولاشك أن للحقيقة صلابة الجرانيت، وأن للشخصية شفافية قوس السماء ، لكن «رودان» Rodin ومن قبله كبار النحاتين الإغريق عرفوا أحياناً كيف يعطون للرخام أجساماً منطلقة وللضوء جسداً متماسكاً .



الفصل الثانى

التراجم باعتبارها إبداعاً فنياً

الفصل الثانى
التراجم باعتبارها إبداعاً فنياً

لو أننا استطعنا أن نضع أنفسنا فى وضع من يتأمل حياتنا ذاتها ، من وجهة النظر الفنية ، فإن هذه الحياة سوف تعطينا – دون شك – أكبر قدر من المتعة الجمالية ، إن أى روائى أو أى كاتب للتراجم لا يستطيع أن يطلعنا على أطياف وفروق دقيقة فى المشاعر كتلك التى نستطيع نحن أن نلاحظها خلال تأملاتنا لمشاعرنا فى الحب ، لطموحاتنا ، لغيرتنا ، ولسعادتنا . لكننا غير قادرين على أن نرصد مشاعرنا فى اللحظة التى نعيش فيها تلك المشاعر . فهذه المشاعر تكون شديدة القوة ولا تترك فرصة لحضور الذكاء الجمالى ، وربما يكون من الأسهل أن يثار لدينا إحساس فنى ونحن نراقب حيوات من يحيطون بنا ، لكننا نكاد نحمل دائماً تجاههم مشاعر التعاطف أو على العكس مشاعر عدم الارتياح وصورة هذه المشاعر تمنعنا ، أيضاً ، من أن ننظر إليهم نظرة محايدة .

وهذا ما أوضحته جيداً الآنسة جون هاريسون J. Harrison فى كتابها «الفن القديم والطقوس» Ancient Art and Ritual حين تقول :

«لكى نتذوق شيئاً باعتباره إبداعاً فنياً ، ينبغى علينا أن نتخلص للحظة من كل تأثير الشعور بالمتعة ، ويجب علينا أن نتحرر من الخوف ومن صخب الحياة الواقعية ، ينبغى أن نتحول إلى مجرد مشاهدين ، لماذا ؟ لماذا لا نستطيع فى نفس الوقت أن نعيش الشئ وأن نتأمله ؟ إما أننا لا نستطيع فهذا بديهى ، إذا شاهدنا صديقاً يغرق ، فنحن لا نتأمل فى المنحنى الدقيق الذى عبره جسده عندما سقط فى الماء ، ولا فى اهتزاز الأضواء فوق الأمواج على السطح وهو يغوص ، ولو فعلنا هذا لصرنا وحوشاً تدعى تذوق الجمال وهى مجردة من الإنسانية . لكن لماذا مرة أخرى ؟ إن تذوقنا لجمال المنحنى وضياء الشمس لن يصيب صديقنا بأى سوء إذا ما نحن ألقينا إليه فى نفس الوقت طرف حبل. لكن الواقع أننا لن «نستطيع أن ننظر إلى المنحنى وإلى الضوء ؛ لأن كل ذاتنا مركزة فى حدث الإنقاذ ، إننا حتى لا نستطيع فى هذه اللحظة أن نحس بآلامنا الخاصة وبالفقدان الذى نحن على وشك المعاناة منه» .

ما الذى ينبغى توافره إذن ، لكى تستطيع حياة إنسانية أن تعطينا متعة فنية ؟ ينبغى أولاً أن تكون درجة ارتباطها بحياتنا قليلة إلى الحد الذى لا يجعلنا ونحن نتأملها مدفوعين إلى أن يصدر عنا فعل ، أو أحاسيس معنوية ، ولكى يتحقق هذا على النحو الأمثل فإن شعورنا نحو الحياة الإنسانية التى نتأملها يجب أن يكون مثل شعورنا تجاه شخصيات رواية نقرؤها . إننا عندما نقرأ رواية نتأملها كما لو أننا نتأمل مشهد غرق سفينة فى لوحة مرسومة دون أن نحس بالحاجة إلى أن نعوم أو أن نتعلق بالأشجار المجاورة .

إن بعض الروائيين يقتلون المتعة الجمالية عندما يدفعون قراءهم إلى التعاطف مع شخصياتهم ، وهم أنفسهم يأملون من وراء ذلك أن يجدوا حلاً للمشاكل الأخلاقية التى تلقى بثقلها على كتبهم ، لكن أفضل الروائيين يعرفون جيداً أن هذه ليست مهمة الفنان فتشيكوف مثلاً كتب إلى صديقه سوفران : «إنك تخلط بين شيئين ، أن تحل مشكلة ، وأن تعرض مشكلة بطريقة صحيحة ، والشئ الثانى فقط هو الذى ينبغى على الفنان أن يصنعه ، ففى رواية «أنا كارنينا» لم يطرح حل لأى مشكلة ، لكن الكتاب يرضيك تماماً ؛ لأن كل المشاكل عرضت بطريقة جيدة» .

لكن ليس هذا هو السبب الوحيد الذى يمكن رواية ما ، من أن تجعل الأعباء أخف على مشاعرنا الخاصة ، على عواطفنا بل يضاف إلى ذلك أن الشخصية الروائية مبسطة ومبنية وقابلة لأن تفهم ، على حين أن الشخصية الحقيقية والذوات الحية تشكل ألغازاً خطيرة ، وما يصدر عنها يصعب توقعه ، وأفكارها تبدو منكمشة فيها ، ثم تفر بسرعة تثير الغموض . وخلال هذه الفوضى الإدراكية تجد المعاناة الشديدة طريقها ، إننا فى مواجهة أصدقائنا ، وفى مواجهة أعدائنا كأننا فى مواجهة مآسٍ معقدة إلى ما لا نهاية ، ولا نعرف لهــا آخراً . وعلى العكس من ذلك فقد صيغت الشخصية الروائية مما وضعه المؤلف فيها ، وأبدعها ذكاء إنسان ، وهى من أجل هذا قابلة لأن يصل إلى فحواها ذكاء إنسان آخر ، إنها لم تعد ذلك التشابك المقدس الذى لا يقبل النفاد ، إنها بساطة نسبية إنسانية ، ودون شك فإن الشخصية الروائية يمكن أن تكون معقدة (وهى تكاد تكون كذلك دائماً عند الروائيين المحدثين) ، لكن هذا التعقيد نفسه منظم ، وقابل

لأن تلتقط خيوطه ، ولنأخذ رواية «الطريق إلى الهند» لفورستر فبين ملامح شخصياتها توجد فروق شديدة الدقة ، لقد أراد أن يُرينا – وقد نجح فى ذلك – الفروق الدقيقة جداً التى تفصل أنماط التفكير عند الأوربيين عنه عند الآسيويين ، ومع ذلك فالكتاب واضح ، إنه أكثر وضوحاً بمراحل واسعة من لغز «الهند» التى تتشكل من ملايين الأشخاص والذين يمكن أن نتوه بينهم سنوات دون أن نفهم شيئاً .

إن خامة الفن هى صورة للحقيقة بعيدة عنا إلى الحد الذى يحررنا من متعة الفعل ، وهى فى نفس الوقت حقيقة نسقتها روح إنسانية ، وهنا نستعيد عبارة باكون Ba-con[٣٦] الخالدة : «إن الفن هو الطبيعة مضافاً إليها الإنسان» .

وإذن ، فهذان الملمحان الضروريان لكل نشاط جمالى (الحياد الأخلاقى وإعادة بناء الطبيعة على يد الإنسان) يحيطان بنا نحن الذين نريد أن نعالج اليوم التراجم باعتبارها إبداعاً أدبياً ، لأنه يبدو أن من الممنوع على التراجم ، شأنها فى ذلك شأن التاريخ ، أن تدخل إلى مجال الفن .

والشخصيات فى التراجم ، أقل أهلية من شخصيات الرواية ، لكى تنأى بنا عن الحاجة إلى الفعل وإصدار الحكم ، لأن هذه الشخصيات كان لها وجود فعلى ، نحن لسنا فى حاجة إلى الحكم على «أنا كارنينا» أو «بكى شارب» Becky Sharp ، لكننا لو قرأنا حياة بايرون ، فسوف تفكر أنه كانت توجد حقيقة «الليدى بايرون» ، سيدة حقيقية : «كارولين لامب» ومشاعرنا العاطفية تثار على حساب أحاسيسنا الجمالية ، وتزداد هذه المشاعر قوة إذا كانت الترجمة متعلقة بأحد رجال السياسة ، كأن يقرأ إنجليزى حياة «جلادستون» أو «بيل» Peel ، فالمشاعر السياسية والتاريخية هى بطبيعة الحال أشد التصاقاً ولا تسمح بأخذ مسافة البعد الضرورية عنها .

وهذا الاعتراض الذى لا يخلو من قوة ، ينطبق خاصة على تراجم حياة الشخصيات التى ما تزال على قيد الحياة ، أو تلك التى رحلت منذ زمن يسير ، فبعد أن تمر على موت البطل فترة طويلة إلى حد ما ، يسمح طولها للقارئ بأن لا تكون عنده مشاعر طازجة من شأنها أن تصاب بالجراح كمشاعر امرأة أو طفل (يتصل بالبطل) ومازال على قيد الحياة ، فإن ستاراً يسدل على هذه اللوحة التى تم الانتهاء من رسمها . إن الموت هو أكبر فنان ، فعندما يجعل الكائنَ فى زمن الماضى ، تسكن العواطف .

إن التراجم ربما تحرز تقدماً فى مجال الجماليات بالقياس إلى الرواية ، فعندما تقرأ ترجمة حياة شخصية معروفة جداً ، فنحن نعرف سلفاً المآزق الرئيسية ولحظات الانفراج فيها ، ويمكن أن نعتقد فى البداية أن كل هذا متضمن فى صفحات الكتاب ، فإذا ما كان كتاب الترجمة قد صنع بطريقة جيدة ، فإن الذى سيحدث هو العكس تماماً ، إن كل شئ سيمر كما لو كنا فى مسرح ، فعندما ترى مسرحية مأساوية فنحن نعلم أن «قيصر» سوف يغتاله «بروتوس» ، ونحن نعلم أن الملك «لير» سوف يصير إلى الجنون ، ولكن الخطوات للعمل الدرامى نحو هذه الأحداث المتوقعة ، تعطى لأحاسيسنا الأبعاد الشعرية التى وهبت الدراما الإغريقية دائماً حضور فكرة القدر ، وعلى هذا النحو أيضاً فإننا عند قراءة ترجمة حياة نعرف أحداثها ومواطن الانفراج فيها ، يبدو لنا أننا نتجول فى مشهد طبيعى نعرفه من قبل ، وأننا نستعيد من جديد ذكرياتنا ونكملها ، وهدوء الروح الذى يجعلنا نكمل هذا التجوال دون مفاجآت ، هو فى صالح الموقف الجمالى .

إن الجمال الدرامى يصبح أكثر عظمة عندما تنتهى الحياة نهاية مأساوية ، لقد حكى لنا «لورنس هوسمان» Laurence Housman حواراً لأوسكار وايلد Oscar Wilde حكى فيه أن حياة ما لكى تكون جميلة ينبغى أن تنتهى بلون من الإخفاق ، وأعطى مثالاً على ذلك حياة نابليون ، موضحاً أنه لو لم توجد فيها «سانت هيلين» لفقدت كل قيمتها الدرامية ، بل إننا يمكن أن نظن أن جمال حياة أوسكار وايلد نفسه مدين للكارثة التى انتهت بها ، وأحياناً يكون الإدراك أقل وضوحاً ، ففى حالة اللورد «بوكونسفيلد» Beaconsfield ، ربما تؤدى الملاحظة السطحية إلى رصد نجاح رائع ، فكل أمنيات الطفولة تحققت مع الشيخوخة ، لكن الإخفاق الفكرى فيها خطير ، ولنفس المسافة بين الحلم السياسى لدزرائيلى فى عهد إنجلترا الفتية والنتائج التى تحققت مع الوزير العجوز ، وسوف نشعر بإحساس اللاجدوى فى كل الأحداث ، وهو ليس إحساساً خلقياً ، ولكنه إحساس جمالى .

وإذن ، فإن واقعية شخصيات التراجم لا يمنعها من أن تكون موضوعاً لأعمال إبداعية فنية ، ومع ذلك يبقى اعتراض ثانٍ ، لقد قلنا إن الملمح الرئيسى للأعمال

الإبداعية هو أن تكون موضوعات طبيعية أعادت بناءها روح إنسانية ، كما يقول المثل اللاتينى Ars est homo additus nature ، وينبغى أن تمارس الـروح تأثيرها ، وإذن فنحن نفهم جيداً ، كيف يمكن لروائى أن يعيد تشكيل شخصياته ؟ إنه يصوغها من خلال مشاعر تتشابك مع بعضها البعض بطريقة محكمة كتشابك التروس داخل الآلة ، وإذا كان الروائى صاحب عبقرية فإن الآلة تغطى بجسد متماسك فلا تكاد ترى ، ولكنها مع ذلك آلة ، وأكثر أبطال الرواية تعقيداً هو فى نهاية الأمر أقل تعقيداً من أبسط شخصية إنسانية ، وإذا كنا نفهم هذا ، فنحن نفهم بدرجة أقل «كيف يكون من الممكن أن نعيد الشخصية التاريخية دون أن نهدمها» ؛ فهذه الشخصية كانت على ما كانت عليه ، ولا يمكن تغييرها ، وإذا أخذنا مثلاً شخصية روسكن Ruckin أو جلادستون Gladston[٢٧] فإن كل شخصية منهما كانت ذاتا حقيقية مثلنا ، ومثل أصدقائنا ، وكل واحد منهما كان بالنسبة لمن عرفوه لغزاً عبرت حياتهم أمامه ، دون أن تستطيع أن تشكل تصوراً منظماً واضحاً عنها من بين ركام الملاحظات والصور ، فما الذى يستطيع أن يفعله كاتب التراجم ؟ هل يحاول أن يعيد خلق هذا اللغز الحى ؟ لكن هذا اللغز صنع من تراكم هائل لتفصيلات دقيقة قد تتطلب عمر إنسان بأكمله للإحاطة بها ، هل ينبغى إذن أن يجمع كل التفصيلات كما يحدث خلال رسم لوحة محكمة لصورة إنسان (بورتريه) ؟ هل عليه أن يمتطى آلة سحرية ؟ إنه سيبتعد إذن عن الكائن الواقعى ، ولقد قال جلبير موج Gilbert Mauge : «يبدو لى أنه يوجد داخل الحياة عندما تكون ما تزال طازجة ، وفى إبان معايشتها ، لون من الجنون الرائع الذى يختفى شيئاً فشيئاً مع تراجع السنين ، وأن التراجم عندما تتناولها تخضعها للون من النظام البارد والمختلس ، وتطلق عليه «هنرى الثانى أو لويس الثالث عشر» . ومعضلة كاتب التراجم إذن هو الخيار بين أن يصنع من حياة الإنسان نظاماً واضحاً ولكنه زائف ، أو أن يدع هذا فى سبيل أن يصنع نظاماً يستوعبه .

إن هذه الحجة قوية ، لكنها دليل فى نفس الوقت على استحالة رسم مشهد طبيعى أو وجه حقيقى ، لأن الوجه ملئ بالحركات ، والمشهد مكون من آلاف الفوارق الدقيقة وآلاف الأشكال المختلفة ، ومادام فى الإمكان رسم صورة إنسانية أو لوحة لمشهد طبيعى تكون فى الوقت نفسه مشابهة وجميلة ، فإن كاتب الترجمة – مثله فى ذلك مثل

راسم الصورة أو اللوحة – ينبغى أن يعزل ما يعتقد أنه أساس فى العمل موضع التأمل ، ومن خلال اختيار هذه العناصر الأساسية إذا كان قادراً على الاختيار دون إنهاك ولا إغفال يستطيع أن يصوغ تماماً تحفة فنان .

إن أول اختياراته يكمن فى «الموضوع» فرسام اللوحة الطبيعية لن يتوقف فى أى مكان ، إنه سيتوقف أمام مشهد طبيعى قائلاً : «إن هذا المشهد يحتل موقعاً جيداً وإطاراً جيداً ، وكان بعض كبار الرسامين الانطباعيين يتجول ومعه إطار ويحاول رؤية عناصر مختلفة للمشهد الطبيعى من خلاله ، قبل أن يختار المشهد الذى يحاول أن يرسمه ، وكاتب التراجم عليه أيضاً أن يتجول والإطار فى يده ، وربما كان يمثل اختيار الموضوع بالنسبة له أهم نقطة فى عمله . فهنالك حيوات هى جميلة بالطبع ، وهى من بعض الزوايا صنعت إما من خلال المصادفة ، أو من خلال دينامية داخلية للكائن كما يحدث مع الأعمال الفنية العفوية ، وهى أحياناً تجسد هذه السيمترية الغامضة التى حتى وإن كانت مختبئة تحت طبقة غنية وكافية من الهيكل اللحمى للجسد الخارجى فإنها تخلع جمالها على الإبداع الإنسانى .

إن حياة «شيللى» على سبيل المثال هى تكوين طبيعى رائع ، إنها تنتظم حول امرأتين «هاريت» ثم «مارى جودون» ، وكل واحدة منهما تلتقى مع مرحلة مختلفة من حياة «شلى» الأخلاقية ، ولقد كان منجذباً لكل واحدة منهما من خلال مشاعر متشابهة ، والكارثة التى أنهت الحياة ، كانت قد نبتت فى فترة الشباب الجامح ، وقبل لحظة التنوع الهائل للأحداث فى العمر الناضج ، والتى خلعت على الشخصية بساطتها الرائعة .

أما بيرون فهو أكثر صعوبة ، وعندما تصب حياته فى قالب روائى فينبغى المحافظة على بنية لون من الحياة المليئة بالمصادفات كحياة بيرون ، ومع ذلك فإن لهذه الحياة وحدتها الغامضة التى يمكن العثور عيها .

إن السير سدنى لى ، يقول حول قضية اختيار كاتب التراجم لموضوعه : «إن الشخصية موضوع الترجمة ينبغى أن يكون لها درجة ما من العظمة» ، ويمكن أن نوافق على أن حياة كل ذات إنسانية هى مهمة ، وأنه إذا كان كاتب الترجمة قادراً على

أن يحلل كل الأفكار الدقيقة التى تتجول داخل غموض روح متسول فقير ، فإن هذا التحليل يمكن أن يكون أكثر جمالاً وأكثر غنى من حياة قيصر ، وعندما خصص كارليل مجلدين للكتابة عن حياة سترلنج Sterling لم يكن سترلنج شخصية شديدة الشهرة ، وكارليل كان يعرف هذا ، ونحن نتذكر الخلاصة التى انتهى إليها :

«كل ما بقى من آثار سترلنج الملموسة فى هذا العالم ، هما هذان المجلدان المتواضعان ، ذكريات ليس لها طموح كبير ، ولا نعتقد أنها ستبلغ العظمة ، ولكنها ترينا فى بساطة وحزن أنه كان يوجد هنا وعد بالعظمة كما يحدث فى حيوات أخرى مشابهة ، بل كما يحدث فى كل حياة فنحن هنا أمام تراجيديا : أرواح كبيرة ، وجهود نبيلة ، ورغم المصاعب والعقبات تظل دائماً نبيلة ، وتتولد عن جهودها القديمة جهود جديدة ، والنتيجة هى الموت ، إنها حياة لا تستطيع أن تجذب انتباه العالم ، ومع ذلك فهى ببساطة تناجيه ، وربما – عند دراستها بعمق – نجد أنها تكافئ الذين قدموها للحياة». ومارسيل شوب Marcel Schwob يوافق كارليل فى رأيه حين يقول : «إن كتاب التراجم يفترضون أن حياة العظماء هى وحدها التى تهمنا ، والفن بعيد عن هذه الاعتبارات ، ففى أعين متذوقى الرسم تحتل «صورة رجل مجهول» التى رسمها كراناتش Cranach نفس القيمة التى تحتلها «صورة إرازم Erasme[٣٨]» ، وليس اسم «إرازم» هو الذى يجعل اللوحة المرسومة عنه فريدة ، إن فن التراجم يستطيع أن يعطى قيمة فنية لترجمة حياة ممثل متواضع ، مساوية للقيمة الفنية التى تعطى لترجمة حياة شكسبير . إن ابتسامة الموناليزا التى لا نعلم عنها شيئاً (وربما كانت تعبيراً عن وجه الإنسان) هى شديدة السحرية ، و «تقطيبة الوجه» التى رسمها هوكوساى Hokusaï تدخل إلى أعمق مناطق التأملات ، وإذا فحصنا فن التراجم الذى كان يمارسه بوزويل وأوبرى Aubrey ، فسنجد دون شك أنه لم يكن يصف بدقة حياة أشهر العظماء فى العصر أو يرصد ملامح كبار المشهورين فى الماضى ، لكنه يقص بنفس درجة النجاح «الحياة المنفردة» للرجال ، سواء كانوا ربانيين أو بسطاء أو مجرمين» .

رغم الجمال الفائق لهذه الفقرة التى نقلناها فإننى لا أعتقد تماماً بالأفكار التى تضمنتها ، إن ما تنفرد به حياة غير المشهورين هى أنها تترك آثاراً قليلة على الأقل فى

إطار تخيل رجل عبقرى كتب رسائل رائعة ولكنه لم يطبعها ، ولكنها عندما طبعت أدخلته فى دائرة كبار الكتاب .

إن اختيار الروائى مختلف تماماً عن اختيار المؤرخ ، فالروائى ليس مرتبطاً بالولاء لقَسَم اتباع الحقيقة وبأن لا يستخدم إلا وثائق ووقائع حقيقية ، وهو يمتلك الحق إذن فى أن يحلل شخصية غير معروفة ومتواضعة ، وأن يجعلها تتكلم وتتأمل ، ولكن ماذا يقول كاتب التراجم التعس عن رجل لم يترك رسائل ، ولا مذكرات ، ولا شهوداً ، ولا أصدقاء ؟ إنه لن يجد هذا الخيار إلا فى حالة واحدة ، أى عندما يقص حياة شخصية عاش معها ، ومن المؤكد أن بوزويل كان يستطيع أن «يبزول» أصدقاءه المجهولين كما «سيبزول» شخصية الدكتور جونسون ، ولكن كان من المحتمل جداً أن تكون هذه الشخصيات «الحميمة» أقل إثارة للاهتمام .

هناك دليل آخر يرد فى صالح اختيار الرجال الذين لعبوا أدواراً تاريخية أو فنية هامة وهو يكمن فى التعبير «لعب دوراً» ، وهو هنا أكثر من مجرد استعارة ؛ فرجل يشغل منصباً رفيعاً سواء كان ملكاً أو قائداً للجيش ، أو كانت له مواقف فرضت على شاعر أن يخلد عبقريته ، يصل فى الحقيقة إلى «لعب» دور ؛ أى أن شخصية تفقد قليلاً من تلك التركيبة الغامضة التى هى خاصة كل إنسان، وتحل محلها «وحدة» ليست مصطنعة ، فالرجل العظيم يعاد تشكيله غالباً من خلال الموقع الذى يحتله (ويتم ذلك غالباً حتى للملوك) ، إنه يحاول ، دون وعى ، أن يجعل من حياته الخاصة عملاً فنياً ، أن يصبح الشخصية التى يتمنى العالم أن يكونها ، وأن يكتسب – لا نقول رغم أنفه ولكن برغبته، وأياما كانت القيمة الحقيقية لما يسعى لاكتسابه – أن يكتسب الخصائص الفنية «للتمثال» التى هى فى الواقع أفضل نموذج أمام الفنان ، ولا نعتقد أن ستراتشى ، اختار بالمصادفة شخصية الملكة فكتوريا ، فلو أن الملكة فكتوريا لم تكن ملكة ، لكان من الممكن أن تكون امرأة عجوزاً من الشائق التعرف عليها ، لكنها لم تكن لتملك هذه الشاعرية الغامضة البارعة التى وهبها إياها المزج بين «الخصائص المتوسطة» لامـــرأة ما و «وحدة الشخصية» الضرورية للملكة .

★ ★ ★

لنفترض الآن أن الموضوع قد تم اختياره ، هل نستطيع أن تشير إلى بعض القواعد التى تسمح لكاتب التراجم أن لا يقدم إنتاجاً جافاً ، وأن يستطيع مع احترامه الدقيق للحقيقة العلمية أن يقترب مـن فنية الروائى ؟ كثير من المؤرخين يظنون أن الإجابة بالنفى ، بل إن بعضهم يقول ذلك بحدة ، لكن «ليتون ستراتشى» يعتقد بيقين أن ذلك ممكن ، ويرينا ذلك على طريقة «ديوجين» ، وسوف نحاول أن نبحث معاً عن بعض هذه القواعد .

والقاعدة الأولى ، فيما يبدو لى ، هى أن نتبع فى كل شئ التسلسل التاريخى ، ولم تكن هذه عادة قدامى كتاب التراجم ، بلوتارك كان يبدأ بأن يقص الأحداث الهامة لأبطاله ويجمع فى نهاية كل واحد الطرائف المتعلقة بخصائصه ، وهو منهج غريب لأنه يحرم القارئ على امتداد القصة من الفائدة التى يمكن أن يجنيها ذلك القارئ من خلال معرفته الحميمة بالبطل ، والمنهج الذى قدمه بلوتارك ظل متبعاً لفترة طويلة من الزمن . وذلك يدعو للتأمل لأننا لا نرى أى سبب آخر يوضح لنا : لماذا كان الدكتور جونسون وكثير من كتاب التراجم فى العصر الفكتورى ، يجمعون فى نهاية تراجمهم ما يطلقون عليه : «ملامح الخصائص الشخصية» ؛ حتى إن موسوعة التراجم القومية «Dictionary of National Biography» التى تعد جيدة جداً وجديرة بالاهتمام من زوايا أخرى أخذت كمنهج مبدئى ، بتقسيم التراجم إلى «أحداث» ثم «خصائص» ، إننى أعتقد أن من الصعب جداً أن نشد اهتمام القارئ ونحن نقدم له أحداثاً غير مرتبة وفقاً للنظام الطبيعى، وهو الترتيب الذى يعطى لترجمة الحياة قيمتها الروائية ، إنها بالتحديد لحظة انتظار المستقبل ، أن نجد أنفسنا كل يوم على مشارف هوة هى «الغد» دون أن نتخيل ما الذى سوف نلقاه ؟ وحتى عندما تكون الشخصية مشهورة ، ويكون القارئ يعرف جيداً أن البطل مقدر له أن يصبح فيما بعد قائداً كبيراً أو شاعراً عظيماً ، فإنه يبدو من العبث أن نقول له ذلك منذ العبارة الأولى من الكتاب ، لماذا يبدأ كاتب ترجمة مثل فورستر حديثه عن ديكنز على النحو التالى :

«شارل ديكنز أشهر الروائيين فى هذه البلاد وواحد من كبار الساخرين الذين أنتجتهم إنجلترا ، ولد فى «بورنسيا» يوم الجمعة السابع من فبراير سنة ١٨١٢» . لا ،

فلم يولد أى روائى شهير ، ولا أى ساخر كبير فى ذلك اليوم ، والذى ولد فى يوم ٧ فبراير سنة ١٨١٢ كان مجرد رضيع صغير كذلك الرضيع الصغير الذى ولد فى تاريخ ميلاد «ونجتون» أو فى تاريخ ميلاد «شكسبير» .

هل ينبغى – إذن – أن نتظاهر بتجاهل ما نعرفه تمام المعرفة ؟ هل ينبغى أن نتظاهر فى بداية ترجمة حياة قائد كبير بنسيان كل أمجاده ؟ فى الحقيقة أعتقد أن الإجابة هى : نعم . وربما كان هذا «تصنعاً» ، لكن كلمة «التصنع» تشتمل فى داخلها على كلمة «الصنع» .

إن مؤلف التراجيديا لا يوضح لنا منذ الأبيات الأولى كيف سيكون الحل وكاتب الترجمة لا يجهل أن قارئه يعرف الحل . ولا ينبغى أن يعرضه عليه بفظاظة منذ الصفحات الأولى ، إنه ينبغى أن يبدأ بالبساطة وأن يقاوم متعة التوهج ، وأن لا يبحث إلا عن نجاح واحد : أن يضع قارئه فى المناخ الذى يسمح له أن يفهم المشاعر الأولى لبطله وهو يصعد فى سلم العظمة . وربما كنا نعانى من حاجة حيوية إلى التعرف على التطور الزمنى (لمسيرة الشخصية) أكثر مما كان يعانى القدماء ، لأن اعتقادنا بوجود الخصائص الثابتة أقل من اعتقادهم ، إننا نعترف بتطور الروح الفردية اعترافنا بتطور الجنس (الذى ننتمى إليه) ونحن نعتقد أن «خاصية» ما ، لا تتشكل إلا ببطء ومن خلال الاحتكاك مع الذوت الأخرى ومع الأحداث ، والخاصية التى تبقى دائماً هى هى مع نفس البطل طوال حياته هى بالنسبة لنا ، بِنْيَةٌ مجردة للروح ، إنها ليست واقعاً ، ووجهة نظرنا مماثلة لوجهة نظر «مس لويل» فى صدر ترجمتها لكيتس Keats ؛ حيث تقول : «إن هدفى كان أن أعطى للقارئ الانطباع الذى عاش مع كيتس ، وخضع للتأثير الذى خضع له ، وهو صامت فى دائرته ينتظر وصول القصائد ، على حين أنها تولد يوما بعد يوم من رحم التجارب» .

إن من الصعب أن نجعل من الترجمة عملاً فنياً إذا لم نعرف كيف نظهر الأحداث والشخصيات وهى فى تطور مستمر داخل نفس البطل ، وفى نفس الوقت الذى يتطور هو فيه معها ، ولا أعتقد أن من المسموح به فى ترجمة مثل ترجمة «بايرون» مثلاً أن نرسم صورة لشيللى قبل أن تجيىء اللحظة التى تعرف بيرون عليه فيها ، ومن

المستحسن أن تكون هذه الصورة شبيهة بالصورة التى كان يبدو فيها شيللى فى عيون بايرون فى تلـك اللحظة ، إن من المظاهر الرئيسية للحياة ذلك التشكل البطئ داخل روح كل منا لشخصيات أصدقائنا ، فبعض من كنا نعطيهم صفة الامتياز نلبسهم فجأة ثياب العصمة ، وهذه مثلاً حالة «جو دوان» Godwin بالنسبة لشيللى وحالة «دزرائيلى» بالنسبة لجون مانيرز John Manners ، إن كاتب التراجم لا يجب عليه أن يسبق ملامح شخصية بطله التى لم تكتشف بعد ، وليس هناك شئ يقتل الحركة أكثر من أن تكتب مثلاً : «ومع أن الانطباع الأول كان جيداً ، فإنه سوف يكتشف فيما بعد ....» ولقد أوضح فورستر ، متابعاً فى ذلك الفيلسوف الفرنسى ألان Alain ، خلال محاضراته عن الرواية أن قضية «وجهة النظر» شديدة الأهمية فى بناء الرواية ، وهناك ثلاثة حلول : إما أن ترى كل الأشياء من خلال البطل ، أو أن ترى الأحداث بالتوالى من خلال الشخصيات ، أو أن يؤخذ بوجهة نظر الهيمنة ويسيطر الروائى نفسه على الأحداث ، وبالنسبة لكاتب التراجم ، نفضل بالتحديد المنهج الأول ، مع وعينا بضرورة أن نتخذ أحياناً موقف الملاحظة لإظهار كيف أن شخصية البطل كانت تنعكس على مرآة المحيطين به .

إنه ينبغى على نحو خاص ، بالنسبة للأحداث التاريخية الكبرى المتصلة بحياة رجل دولة أو قائد ، أن لا تعالج فى كتب التراجم على النحو الذى تعالج به فى كتب التاريخ، إن الموضوع الحقيقى لكاتب الترجمة ، إذا كان يكتب عن نابليون ، هو التطور الشعورى والروحى لنابليون ، والتاريخ ينبغى أن يظهر فى عمق اللوحة التى يرسمها ، باعتباره ضرورياً لفهم ذلك التطور ، وينبغى أن يعطى من التاريخ على وجه التقريب الصورة التى كان يلمحها الإمبراطور ، ولنلاحظ ظاهرة بسيطة مثل موقعة «أوسترلتز» فمن الناحية التاريخية الخالصة ينبغى أن توصف من كل زواياها . لكن فى ترجمة نابليون ينبغى أن تكون الموقعة التى تصورها ورآها نابليون ، ومن وجهة النظر هذه فإن موقعة «واترلو» كما رآها «فابرس» Fabrice فى كتابه : Charreuse de Parme هى نموذج جيد :

لقد كتب أدموند جوس Edmund Gosse بحق : «إن الرؤى التاريخية الكبرى تتحرك داخل التراجم ، ولم يعد هناك خطأ أكبر من محاولة وصف ما يسمى «الحياة

والعصر» لشخصية ما ، إن التاريخ يعالج شرائح من لوحة الأحداث الضخمة ، إنه يبدأ دائماً من لحظة حادة ،ينتهى بين لحظات الوجود القلق ، وينغمس طول مسيرته فى أحداث متشابكة ، إنه دائماً يتطلب معالجات جزئية لعدد هائل من الشخصيات .

أما الترجمة فهى على العكس من ذلك ، إنها دراسة التحديد ، يحدها حدثان كبيران : ولادة وموت ، إنها تملأ لوحتها بصورة رئيسية والصور الأخرى أياً كانت عظمتها فى ذاتها ينبغى أن تكون دائماً تابعة لصورة البطل المحورى» .

القاعدة الثانية من قواعد الإبداع الفنى هى : اختيار التفاصيل ، إن أحد العلماء يستطيع أن يجمع حول قضية ما عدداً هائلاً من الحقائق ، وأن يشير إليها جميعاً دون اختيار ، لكنى أعتقد أنه إذا كان عالماً كبيراً فسوف يكون قد اختار سلفاً أن يرصد الخطوط العامة ، وأن ينتج تحفة فنان ، وكاتب الترجمة الفنان ينبغى قبل كل شئ أن يحرر قارئه من كل المواد الأولية ، وواجبه أن يقرأ أولاً كل شئ ، لأنه يخاطر إذا هو لم يفعل أن يهمل بعض التفصيلات الهامة ، أو أن يعتقد أن شيئاً ما صحيح . على حين تظهر وثائق أخرى أنه غير صحيح ، لكن تكديساته المتراصة وبيته المبنى يمكن أن يخاطر بأن لا يقدم للقارئ إلا بيتاً محكم البناء فى ذاته .

إن الترجمة لا تبنى – فيما يبدو لى – على أن يقول الكاتب كل ما يعرف ، لأنه لو تم ذلك فسيصير أصغر كتب الترجمة بطول الحياة ذاتها ، ولكنها قائمة على حرص الكاتب فى أن يعرف ويختار الأساس مما يعرف . ومن البديهى أن كاتب الترجمة وهو يقوم بهذا الاختيار يجد نفسه مدفوعاً غالباً إلى أن يركز على بعض جوانب الشخصية التى تبدو آثر لديه أو أكثر ألفة معه .

ومن هنا يحدث أحياناً تفكيك لشخصية البطل على يد كاتب الترجمة الفنان ، لكن الكاتب الأقل مهارة يحدث التفكيك لديه من خلال عدم ترتيب الوثائق أو غياب «القيم» (بالمعنى الفنى عند الرسامين) وهو ما ينتج عنه تحول الوجه الرائع إلى صورة مسطحة .

وخلال مرحلة استبعاد التفصيلات غير المفيدة ، لا ينبغى على كاتب الترجمة أن تفلت منه فكرة أن أصغر التفصيلات هى غالباً أكثرها أهمية كل ما يمكن أن يعطينا

فكرة عما كان عليه حقيقة جانب من جوانب البطل ، مثل إيقاع صوته ، أو طريقة حواره ، يعتبر أساسياً ، ولا ينبغى أن يفلت منا دور الجسد فى تشكيل الفكرة التى نصوغها عن خصائص من نتحدث عنهم ، فالإنسان قبل كل شئ هو بالنسبة لنا مجموعة من الجوانب الفيزيائية ، نظرة معينة ، إشارات مألوفة ، صوت ، ابتسامة ، تعبيرات تعود على ترديدها ، وهذا كله ينبغى أن نجده داخل الكتاب الذى يقدم لنا ذلك الإنسان ، وليس هناك شئ أصعب من هذا على المؤرخ ؛ فالشخصية التى تقدمها إليه الوثائق ، هى على نحو خاص شخصية مجردة ، لم تعرف أبداً إلا من خلال فعلها الاجتماعى ، فإذا لم يستطع من خلال سحب الأوراق والخطب والأحداث ، أن يجعلنا نلمح ذاتاً من لحم ودم فقد ضاع .

«إن العلم التاريخى كما يقول مارسيل شوب Marcel Schwob يتركنا فى حالة من اللا يقين حول الشخصيات ، إنه لا يبلغنا إلا بالنقاط التى من خلالها نلمس الأحداث العامة ، إنه يقول لنا : إن نابليون كان يعانى يوم «واترلو» ، وأن ألكسندر Alexandre كان ثملاً عندما قتل كليتو Klitos ، وأن مرض «الناسور» عند لويس الرابع عشر ربما كان السبب فى بعض تصرفاته وقراراته ، وقد كان باسكال يرتب بعض الأحداث على أنف كليوباترا لو كان أقصر قليلاً ، أو على حصاة من الرمل فى مجرى البول عند كرومويل ، وكل هذه الأحداث الفردية ليس لها قيمة إلا لأنها غيرت مسار الأحداث أو كان يمكن أن تعدل مسارها ، ومسألة كونها أسباباً حقيقية أو محتملة ينبغى تركها للمؤرخين .

«إن الفن ، على عكس الأفكار العامة ، لا يصف إلا ماهو فردى ، ولا يمتع إلا بالتفرد ، إنه لا يصنف وإنما يُفرز ويُفْرِد ، وإذا كان ذلك يشغلنا فإن أفكارنا العامة يمكن أن تكون متشابهة لتلك التى تجرى فى الكون من حولنا ، ولنتأمل ورقة شجرة مع عروقها المتعرجة وألوانها المتنوعة من خلال انعكاس الظل والشمس ، والاهتزاز الذى تحدثه سقوط قطرة من المطر ، أو الأثر الذى يحدثه مرور حشرة أو البقايا الفضية لفراشة صغيرة ، وبدايات الصفرة الذهبية القاتلة للخريف ، ولنبحث عن ورقتين متطابقتين تماماً فى كل الغابات العظيمة فوق سطح الأرض ، ولن نجد ذلك ونحن

نلاحظ أغشية الوريقات وألياف الخلايا وانحناءات السيقان ، وعلى نفس النحو سنجد من الناس من له أنف معقوف ، أو إحدى العينين أكثر ارتفاعاً من الأخرى أو حركة الذراع المتميزة أو عادة فى أن يأكل فى ساعة معينة طبقاً من الدجاج أعد بطريقة معينة أو يفضل لوناً من الطعام على آخر ، ولن نجد فى النهاية اثنين متشابهين تماماً فى العالم ، وكان يمكن لتاليس أن تردد عبارات كالتى قالها سقراط ، ولكنها لم تكن لتحنى ساقها داخل السجن بنفس الطريقة التى صنعها قبل أن يتجرع السم ، إن أفكار الشخصيات العظيمة هى التراث المشترك للإنسانية ، وكل منهم لا يتفرد إلا بمواقفه الفريدة» .

إن قيمة «أوبرى» و «بوزويل» تكمن فى أن لديهما ذوق إدراك هذه التفاصيل ، لقد أعطانا بوزويل فكرة رائعة عن الحياة التى كان يمكن أن تكون عليها نغمة الإيقاع عند جونسون ، ومارسيل شوب كان يسخر مما يقوله لنا «ديوجين لا يرس» من «أن سقراط كان يضع فوق بطنه كيساً من الجلد مملوءاً بالزيت الساخن ، وأنهم وجدوا فى بيته بعد موته مجموعة من الأصص الفخارية ، ونحن لن نعرف أبداً ما الذى كان يصنعه سقراط بهذه الأصص ، وسيظل غموضها مساوياً لغموض قشر البرتقال الذى حكى بوزيل أن جونسون كان عنده عادة الاحتفاظ ببعض قطعه الجافة فى جيبه» ، لقد قال لنا «أوبرى» : إن «سبنسر» كان رجلاً قصيراً ، ذا شعر قصير وياقة صغيرة وذراع قصيرة ، وأن «إرازم» Erasme لم يكن يحب السمك ، وأن «باكون» لم يكن أحد من خدمه يجرؤ على الظهور أمامه دون أن يكون مرتدياً لحذاء جلدى إسبانى ، لأنه كان يكره رائحة الأحذية المصنوعة من جلد البقر ، ومن المستحيل أن نفهم يوم ١٨ من شهر الضباب (Brumair) (وهو الشهر الثانى فى التقويم الذى صنعته الثورة الفرنسية) ما لم نعرف أن نابليون فى ذلك اليوم كان عنده بثور ، وكان يحك جلده مما جعل وجهه دموياً ، وهذا يفسر الخطأ الذى وقع فيه رماة القنابل .

وليس هناك أمتع لمن يكتب التراجم أن يذهب لاصطياد هذه التفاصيل الحية عبر المذكرات أو الرسائل ، وقد يقرأ أحيانا مئات الصفحات دون أن يجد شيئا سوى الأفكار العامة . ثم فجأة يجد الحياة قد تجلت حول إحدى العبارات ، والقارئ الوفى لنفسه يتوقف عندها ، أى متعة مثلا أن تكتشف أن « ORSY أورسى » كان يضحك

بصوت عال وهو يقول « ها ، ها ، ها » وهو يضغط بشدة على أيدى أصدقائه ، وكان ستريتشى بارعا فى هذه اللعبة ، لقد عرف أن الصغيرة « فكتوريا » فى طفولتها كانت تتعلم من بارون « سباث » أن تصنع علبا صغيرة من الكارتون محلاة بالورق المذهب والزهور المرسومة ، ولاحظ أن مذكرات فكتوريا يبدو أنها كتبت على يد طفلة ، لكن رسائلها تبدو مكتوبة على يد طفلة وجهتها المريبة ، وجعلنا نرى أمسية فى « وندسور » ، حيث الحلقة حول المائدة المستديرة ، وحيث الملكة مع « ألبوم » صورها ، والأمير يلعب شوطا طويلا من الشطرنج مع ثلاثة من نبلائه ، ولم يكن هناك أحد أكثر وعيا بأهمية هذه التفاصيل من بطل أفضل التراجم ، ونعنى الدكتور جونسون نفسه .

« إن دور كاتب التراجم غالباً هو أن يمر مرورا عابرا على هذه الوقائع والأحداث التى يكون لها دوىّ كبير بين عامة الناس ، حتى يقود الأفكار إلى داخل الحياة الأكثر حميمية ، ولكى يظهر هذه التفاصيل الدقيقة للحياة اليومية حيث تنحى الزينة الخارجية جانبا ، ولا يدور الصراع بين الرجال إلا فى جو من الحيطة وتلمس القيمة .

إن هنالك كثيرا من الملابسات الخفية تعد أكثر أهمية من الأحداث العامة ومن هذا المنطلق فإن سالوست Salluste[٣٩] وهو أستاذ كبير فى رسم الملامح لم ينس خلال حكايته لمؤامرة كاتيلينا Catilina أن يلاحظ أن خطوات مشيه كانت تبدو حينا سريعة وحينا بطيئة ، وهو ما يبدو رمزا لروح مضطربة وصدمة عنيفة ، وهكذا أيضا تحمل لنا حياة ميلانكتون melanchthon[٤٠] درسا ينبه إلى أهمية الزمن من خلال تأكيده لنا أنه عندما كان يحدد موعداً للقاء لم يكن يكتفى بتحديد الساعة ، ولكنه يحدد الدقيقة أيضا ، لكيلا يمر الوقت فى استرخاء وانتظار ، وكل خطط ومشروعات «وت» wit هى الآن أقل أهمية فى نظر العالم من صفاته الشخصية التى تظهره لنا حريصا على صحته بنفس درجة إهماله لحياته .

لكن التراجم عهد بها عادة إلى كتاب يبدو أن لديهم معرفة قليلة بطبيعة مهمتهم ، فمن النادر أن يحملوا إلينا حكايات تختلف عن تلك التى يمكن أن نجدها فى الوقائع الرسمية وهم يتخيلون أنهم يكتبون حياة عندما ينتجون سلسلة من الأحداث المتتالية

ويمنحون قدرا قليلاً من الاهتمام للطريقة التى يديرون بها حياة أبطالهم ، لدرجة أننا نستطيع أن نتعرف على قدر أكبر من الملامح الحقيقية لرجل ما من خلال حوار قصير مع أحد خدمه القدماء ، أكثر مما نعرفه من خلال واحدة من هذه الحكايات المدوية التى تبدأ بالولادة وتنتهى بالدفن » .

ونستطيع أن نرى من خلال هذه النصوص كيف أن جونسون استطاع أن يلمح ما يمكن أن يعد نمطا خاصا من التراجم ، وهو نفس النمط الذى أنجزه ستراتشى فيما بعد ، ونحن من ناحية ثانية عندما نقرأ « حياة الشعراء » لجونسون نفسه ، سوف نفاجأ بالمعالجة « الستراتشية » لمعظمهم ، ويكفى أن نغير بعض عناوين الفصول لكى نجد أمامنا كتاباً حديثاً ، ولقد تعرض « ميلتون » على يد جونسون ، لمعاملة أشد صرامة من تلك التى تعرض لها الكاردينال «ماننج » على يد ستراتشى ، هل أعترف لكم بأننى أُفضّل من الناحية الإبداعية كتاب جونسون Eminent Viciorions ؟ إن الحكم الأخلاقى يأتى عند جونسون من خلال صورة ممتعة لكنها تشوه الواقع أو على الأقل تتجاوزه ، لقد كان يقول عن ملتون : « إن فجاجة سيآته لا يعادلها إلا سوقية نفاقه » ، وهى صيغة للحكم شديدة القسوة فيما يبدو لى من كاتب للتراجم حول الموضوع الذى يعالجه ، إن الموضوعية وعدم التحيز هما أعلى القيم الجمالية ، فكاتب التراجم، شأنه فى ذلك شأن الروائى ، ينبغى أن « يعرض » لا أن « يفرض » ، وكل حياة عظيمة تتضمن فلسفة للحياة ، لكننا لا نستطيع أن نجنى منها شيئا إلا إذا استطعنا توضيح هذه الفلسفة .

هل من الممكن أن تحمل ترجمة ما قيمة شعرية ؟ إننى أعتقد ذلك ، إن الشعر ، بالمعنى الواسع للكلمة ، يبدو لى أنه إعادة للخلق ، وتحويل الطبيعة إلى شىء جميل وقابل للمس من خلال « مدخل الإيقاع » ، ذلك الإيقاع يتشكل من خلال الوزن والقافية ، فى حالة الشعر بالمعنى الحقيقى ، ومن خلال الموضوع المثار فى الموسيقى ، وفى كتاب جيد يتشكل من خلال توازن الأطروحات الأساسية للإنتاج على مسافات تتباعد أو تتقارب ، وكل حياة إنسانية تصنع دائما من مجموعة من أطروحات مماثلة ، وعندما تدرس واحدة منها ما تلبث الأخريات أن تفرض نفسها عليك فى قوة متفردة ، ففى حياة شللى تهيمن أطروحة « الماء » على كل السيمفونية ، فنحن نجده يحلم فى شبابه على شاطئ نهر ، وفيما بعد فى « أتون » سنجده يلقى فوق صفحة نهر بسفائنه المصنوعة من الورق الهش

بما يحمله ذلك من رموز ، ثم تمضى حياته بعد ذلك داخل الزوارق ، وستموت زوجته الأولى « هاربيت » غرقا ، وترد عنده صورة الموت غرقا زمنا طويلاً قبل أن يتحقق فى الواقع ، كما لـو أن « القدر » اقتاد شيللى منذ الطفولة نحـو تلك الزاوية .

وفى حياة دزرائيلي توجد أطروحة « الزهور » التى تأخذ أحيانا شكل الأصص التى يرسلها إلى أخته ، وأحيانا شكل زهرة الربيع التى يرسلها إلى الملكة ، وهناك أطروحة « الشرق » واضحة وجلية ، وهى تجلجل فى صباه ، وهناك أطروحة « المطر العدو » ذلك المطر الإنجليزى المزعج الذى يحاول أن يغرق ذلك الصياد الشرقى المتوهج وينجح فـى ذلك ، ذلك المطـر الـذى هـزم الفرسان ومرغهـم فـى الوحـل فـى منعطف « إجلنتون » ، وهو المطر الذى أغرق « بيل » وهو الذى أسقط ريش طواويس « هو جنون » .

ومن خلال لمح هذه الشاعرية الكبيرة للحياة عرف ستراتشى كيف يصبح أستاذاً ، وقليلة فيما أعرف هى النصوص التى يمكن أن تتفوق فى جمالها على الصفحات الأخيرة من كتابه « الملكة فكتوريا » ، حيث يرينا كل أطروحات حياة الملكة وقد تجمعت عبر لحظة الاحتضار :

« غـابـات » أوسـبـرن فـى الربيع تمتلئ بزهرات اللورد بيكونسـفـيلد ، الملابس ، والأنفاس الواسعة للورد بالمرستون ووجه البير تحت المصباح الأخضر ، ورمية الكرة الأولى من البير إلى بالمورال ، والبير فى زيه الأزرق والفضى والبارون يدخل فى أحد الأبواب ، واللورد ملبورن يصل للتو من وندسور ، على حين تثرثر الطيور فوق الأشجار ، وأسقف كانتربرى يجثو على قدميه أمامها فى الفجر وأزمات الملك المخبون المنقض كالديك الرومى ، والصوت الرخيم للعم ليوبولد فى كليرمونت مع المناخ الحزين ، وريش الأم يداعب الوجه : وهذه الصفحة تذكر باللحن الجنائزى عند « سيحفريد » ، تتذوق الروح من خلالها شعر الحنين لإلقاء نظرة سريعة على الماضى ، ونحن نلتقط فى هذه الباقة المتواضعة من الزهور ، أندر الزهور المضمخة بعطر الوجود ونحن نقدمها للقدر، إنها القرار الأخير من أغنية تحتضر والمقطع الأخير من قصيدة منجزة ، وكاتب التراجم هنا مثل الموسيقى الكبير ومثل الشاعر الكبير .



الفصل الثالث

التراجم باعتبارها علماً

الفصل الثالث

التراجم باعتبارها علما

لا يمكن تصور وجهتي نظر للتاريخ أكثر تباعدا من وجهة نظر فرويد ووجهة نظر نيكلسون ، ففرويد لا يؤمن بالحقيقة التاريخية ، ولقد اقتبس هذه العبارة من تاليروند Tallyrand وأقره عليها : « ليس هناك شئ يمكن توفيقه بسهولة أكثر من الوقائع » وكتب هو يقول : « إن أدق تاريخ لإنجلترا يوجد ، فى رأيى ، فى المسرحيات التاريخية لشكسبير . وفى موضع آخر تخيل أنه هو نفسه والمؤرخين الآخرين ، يمرون أمام محكمة ، موكلة بفحص إنتاجهم ، ويمتلك القضاة فى هذه المحكمة سائلا سحريا يستطيع أن يمحو كل ما هو زائف فى كتبه ، صفحة بعد صفحة ، وفقرة بعد فقرة وستختفى جميعا ، ولن يبقى هنا أو هناك إلا بعض الأحكام القليلة التى تمت صياغتها ، بصفة عامة ، بأقل قدر من العناية ، والتى وجهت إليها أشد ضربات النقاد .

لكن فى مواجهة فرويد يقف بشجاعة هارولد نيكلسون قائلا : « أود أن أشير أولا إلى أن التصور العلمى للتراجم هو مضاد للتصور الأدبى ، وفى المستقبل سوف يقتل الأول منهما الثانى ، إن « علم » التراجم يحتم أن نورد ، ليس فقط الوقائع ، ولكن كل الوقائع ، وفن التراجم يطلب أن لا نورد الوقائع إلا بطريقة جزئية أو فنية ، والفضولية العلمية تصبح شرهة وهى تتطور ، ولن تستطيع أى قوة للتأليف وأى عبقرية للعرض أن تتابع خطواتها ، وأنا أتنبأ – إذن – بتباعد كامل بين التصورين .

وستصبح « الترجمة » العلمية تقنية ، ولن توجد تراجم يمكن من خلالها رصد تطور الذات فى حركتها المعقدة ، ولن تصبح مفهومة إلا من قبل الخبراء ، وستوجد تراجم مبنية على آراء جالتون Galton[٤١] أو لومبورزو Lomborso أو هافلوك إليس Havelock Ellus أو فرويد ، وستوجد تراجم طبية ، وستوجد دراسات حول تأثير الغدد الصماء وحول تشكيل الطبائع ودراسات حول الإفرازات الداخلية ، وستوجد تراجم اجتماعية وجمالية وفلسفية ، وكلها ستكون بالتأكيد مفيدة وهامة ، لكن التركيز الذى سوف يوجه إلى الجوانب التحليلية أو العلمية سيتغلب دون شك على الجهود الأدبية التى تستخدم لكتابة التراجم ، وبقدر ما تقترب التراجم من كونها « علمًا » تبتعد عن كونها جنسًا أدبيًا .

والسؤال الذى سوف نطرحه على أنفسنا هو السؤال التالى : هل يوجد فى التراجم « حقيقة علمية » ؟ وهذا الموضوع يبدو لى أنه ينقسم بطبيعته إلى موضوعين ، أولا : هل من الممكن معرفة « حقيقة إنسان ما ؟

وثانياً : بأى مقياس تستطيع أن تكتشف حقيقة الزمان أو حقيقة المكان ونحن نتحدث عن تاريخ إنسان ما ؟



ما العناصر التى تمتلكها لكى نكتشف حقيقة إنسان ما ؟

أولاً : نعود إلى الكتب التى كتبت عنه قبلنا ، ولابد من قراءتها بعناية كبيرة ، لكن من الأفضل أن نعود إلى الطرق التى سلكتها ؛ أى إلى الوثائق الأصلية ، فليس هناك ما يحل محل الانطباع الشخصى الذى يتحقق من خلال الاتصال المباشر ، برسائل إنسان أو مذكراته اليومية ؛ فالذين حدثونا عنها قد أعادوا صياغتها ، والأمر مشابه لما يحدث فى الحياة ، فنحن نلتقى بعشرة شهود يصفون رجلا واحدا ولكل منهم رأى فيه ، والذين لم يروه مطلقا ينسجون حوله أسطورة ، والذين التقوا به لا يتذكرون إلا طرفه ، واللحظة التى رأوا فيها الرجل تعمم فتصبح « كل الرجل » ، وعندما يجد الإنسان نفسه فيما بعد فى مواجهة الوجه الحقيقى ، وعندما يكتشف حقيقة الرجل نفسه ، يندهش عندما يكتشف أن الصورة الحقيقية لا تشبه الأسطورة إلا قليلا – فعلى حين يتوقع أن يرى وجها مهيبا صارما دقيقا يجد نفسه أمام عينين حالمتين ونظرة تكاد تكون ساذجة .

ونحن نجد أنفسنا مع نفس الموقف عندما نواجه الماضى ، والاتصال هنا ليس ممكناً إلا من خلال النصوص ، وهو اتصال غير كامل ، ومع ذلك فلأن هذه النصوص قد كتبها الرجل نفسه ، فلها صوت خاص وملامح فارقة دقيقة لاتتركها العبارات تفلت منها . وإننى لا أتذكر دهشتى عندما قرأت للمرة الأولى رسائل بايرون إلى رافين ، ومنها التقطت فى النهاية مالم يستطع أى كاتب لسيرة بايرون أن يعرفنى عليه ؛ بايرون فى مواجهة نيرانه : « جالسا فى المنزل طوال فترة الصباح – انظر إلى النار –

وعندما وصل البريد سألت نفسى .. أكتب خمس رسائل فى نصف ساعة ! كلها قصيرة وحادة ، أبحث عن مسدسى ومعطفى كعادتى كل يوم - الأشياء الضرورية - الطقس بارد ، السيارة مفتوحة . والسكان فيهم بعض الهمجية ، يشتغلون تحمساً للسياسة ، الأعراق الطيبة ، هناك ، مادة جيدة لتشكيل أمة ، ساعة الحائط تدق ، أخرج لكى أقضى مشاويرى ، شديد الخطوة ، ليس سيئاً .

« أفكر فى وضع المرأة أيام الإغريق القدماء ، مريح إلى حد ما ، الوضع الحالى بقايا الهمجية من عصور الفروسية والإقطاع - مصطنع ، مضاد للطبيعى . ينبغى أن ينصرف اهتمامهن إلى المنازل - أن يتغذين جيدا ويلبسن جيدا ، لكن ليس لهن التدخل فى الحياة الاجتماعية ، أن يتثقفن ثقافة دينية جيدة ، لكن ألا نجعلهن يقرأن فى الشعر أو فى السياسة ، فقط فى كتب للأخلاق الحسنة ، وإعداد الطعام ، ومن وقت لآخر يمكن أن يقرأن قليلا فى الموسيقى والرسم والرقص ، وقليلا من كتب العناية بالأشجار وفنون الزراعة .

أعود إلى المنزل وألعب مع كلبى ، أعطيه حساءه ، غُرابى يعرج ، أسأل نفسى كيف حدث هذا - أفترض أن أحد الحمقى داس على قدمه ، الصقر معتدل المزاج - القطط تمارس الصخب ، القردة لم أرها منذ بدأ البرد ، الخيول ينبغى أن تكون مرحة ، وينبغى امتطاؤها عندما يسمح الوقت بذلك ، مرة أخرى الجو الردئ ، الشتاء الإيطالى شئ حزين ، لكن كل الفصول الأخرى جميلة .

« لماذا ظللت طوال حياتى ، بطريقة أو بأخرى - مهموما ؟ ولماذا أبدو الآن أقل همّاً مما كنت عليه قبل عشرين عاما ، إذا لم تخنى الذاكرة ؟ لا أعرف ، وأفترض أن هذا شئ فى طبيعتى الاعتدال فى الطعام ، والتمرينات التى أمارسها من وقت إلى آخر ، لم تغير شيئا ، المشاعر العنيفة تجعلنى أفضل ، عندما أكون تحت تأثيرها المباشر ، يبدو هذا غريبا ولكن .... تكون الروح لدى مثارة ولكنها ليست حائرة ، السباحة أيضا تعدل من مزاجى ، ولكن الجو مظلم ويزداد كل يوم ظلاما .. لا أمل لأننى لا أعتقد أننى كنت مهموماً بهذه الدرجة إلا فى سن التاسعة عشرة ، والدليل أننى كنت عندما أحتاج

إلى أن ألعب أو أشرب أو أفعل أى شئ ولا أتمكن من ذلك أصبح تعيسا ، والآن أستطيع أن أصيب نفسى بالوحشة فى هدوء » .

إننى أمنح بكل سرور الحياة لبيرون - بالقياس إلى كثير ممن كتبوا مذكراتهم - من أجل هذه الصفحات من يومياته .

نعم إن رصد هذه الملاحظات الخاصة التى تصل إلى كل روح إنسانية يكثر سماعها وهى تترنم صافية ، وأنه داخل الوثائق الأصلية وحدها ينبغى البحث عنها ... لكن هذه الوثائق الأصلية ذاتها ، بأى مقياس نستطيع أن نقول إنها تحمل لنا الحقيقة ؟ فى كثير من الحالات ، يبدو ذلك نادرا ، فمعظم الناس لايدونون مذكراتهم ، وغالبية المعاصرين لا يكتبون من الرسائل إلا القليل ، وبين الذين سجلوا يومياتهم ، من النادر أن نجد من واظب على ذلك طوال حياته ، إن « اليوميات » تمثل لحظة استثنائية ، ومن الخطر أن نأخذها على أنها تمثل حياة كاملة ، ويزداد هذا الخطر إذا أخذنا فى الاعتبار يوميات لم تكتب إلا فى لحظات الأزمات ؛ لأن ذلك قد يجعلنا نهمل الجانب العادى والطبيعى من موضوعنا .

ثم إننا حتى لو أخذنا فى الاعتبار الحديث فقط عن الفترات التى نملك حولها يوميات ، كيف يمكن أن نكون متأكدين أن هذه تمثل بالضبط تفكير الرجل الذى كتبها ؟ بعض هذه اليوميات تكون موجهة إلى الأجيال القادمة ، وهنا يتبنى المؤلف موقفا ويتجمل فى تقديم نفسه لتوصيل ذلك الموقف إلى القارئ حتى عندما تكون اليوميات قد كتبت بإخلاص على أنها لن تكون مقروءة فإن من الشائع جدا أن يضع الكاتب نفسه أمام نفسه ، فهو « مؤلف » أراد أو لم يرد .

وضمير المتكلم « أنا » الذى يضعه على الورق ، ينفصل عنه ، وهو يتأمله من على البعد أحياناً برعب وأحيانا بإعجاب ، ولكن فى الحالتين مع انفصال جمالى هو الذى يعطى القيمة الأدبية الكبرى لكثير من اليوميات ، ولكنه . فى الوقت ذاته - يدمر بطريقة واضحة من أهميتها باعتبارها وثائق نفسية .

ومن البديهى أن باحثا نفسيا ماهرا يستطيع أن يستخلص شيئا حتى من اليوميات المزيفة لنفس الأسباب التى ذكرناها آنفا ، من خلال تفسيرها فى ضوء وثائق

أخرى ، لكن هذه مهمة شديدة الدقة ويعود نجاحها إلى الذكاء الفنى أكثر مما يعود إلى المنهج العلمى ، ويمكن أن يقال نفس الشئ حول المراسلات واللقاءات التى يرويها الشهود ، ولاشك أن هذه جميعا وثائق هامة عالية القيمة ، لكن بشرط أن يجرى فحصها وتحليلها من خلال خيال خلاق ، إنها تكاد تكون دائما متعارضة ؛ فكل رجل وكل امرأة تظهر ذاته فى عيون الآخرين بوجوه شديدة التعدد والاختلاف ؛ فشيللى الذى يكتب لجودوين ليس هو شيللى الذى يكتب إلى « مس هشنتر » أو إلى هوج Hogg ، وبايرون الذى يتحدث إلى « ليدى ملبرون » هو رجل يتسم بالصلافة والوقاحة ، وبايرون الذى يتحدث مع ليدى بلنسنجتون يكاد يكون رومانسيا رقيق المشاعر . وصحيح أن المراسلات مع ليدى ملبرون لا تنتمى إلى نفس سنة الحوار مع ليدى بلبنسنجنون ، والزمن دون شك يلعب دورا فى هذا التحول النفسى ، ولكن هنالك أيضا حقيقة أعم يعرفها جيداً كل واحد منا ، وهى أننا نتشكل من خلال تحورات إرادية وفقا لما ينتظره المحاور منا ؛ لقد كتب بايرون فى صفحة إهداء أحد كتبه إلى الكونتيسة Guiecioli إننى أشعر أننى موجود هنا وأخشى أن لا أستطيع أن أوجد بعد الآن إلا فى الأشياء التى تختارينها . أنت معشوقتى القدرية ، إننى أحبك ، وأنت تحبيننى ، أو على الأقل هذا ما تقولينه وتقوله أفعالك ، وتلك مواساة كبيرة فى كل الحالات لكننى أفعل أكثر من أن أحبك ، إننى لا أستطيع التوقف عن أن أحبك » .

وفى نفس الأسبوع كتب إلى هوبهاوس Hobhousa متحدثاً عن تريزا جونشيولى يقول : « لا أستطيع أن أقول إننى لا أحس بالتدهور ومن الأفضل أن يكون المرء صيادا للحيوانات المفترسة أو أى شئ آخر من أن يكون حامل مروحة لامرأة ، والآن أنا فارس خادم ... يا إلهى إنه لشعور غريب » .

موسيه Musset النسخة الفرنسية ، من بايرون ، فى الوقت الذى كتب فيه إلى جورج ساند G. Sand : « سوف تردد الأجيال التالية اسمينا كأسماء هؤلاء العشاق الخالدين مثل روميو وجوليت وهلويز وابيلار » فى نفس الوقت سجل المشاعر التى سمحت له فيما بعد أن يكتب : «بينما كنت أنظم قصائدى كانت تخربش فى رزم الأوراق ، هذه المعايشة المنفردة طوال الوقت مع امرأة تكبرنى عمرا ، هذا الوجه الذى

يزداد صرامة حينا بعد حين والذى أجده دائما أمامى ، كل يوم يعكر شبابى ، ويعطينى الإحساس بالندم على ضياع حريتى القديمة» .

وعند بايرون أو موسيه تتغير زوايا وتتغير انطباعات وهما دون شك مخلصان فى التعبير عن هذه الجوانب المختلفة للشخصية الواحدة ، وفى حالات أخرى ، يمكن أن تكون « الرسائل » مجاملة ، ولا تعبر على الإطلاق عن مشاعر صاحبها ، وهذا يصدق على حالة جودوين Godwin[٤٢] الرائعة . فإذا نحن قرأنا رسائل جودوين إلى شيللى أو إلى إدوارد بلويرليتون Edward Bulwer Lyttom ، فنحن نعزلها عما نعرفه عن حياة وعادات جودوين .

وإذن ، فإن كل هذه الوثائق الشخصية أيا ما كانت قيمتها الرفيعة لا تأخذ أهميتها إلا من خلال مواجهاتها بعضها مع البعض الآخر ومقابلاتها جميعا مع صورة كلية للشخصية ، وهذه المواجهة عندما تتحقق تكشف لنا عن نقاط الضعف ، وعن الأكاذيب والأخطاء ، وتضئ بطريقة رائعة جوانب الشخصية ، لكن علينا أن نؤكد مرة أخرى أن هذه مهمة الفنان أكثر من كونها مهمة العالم .



فى حالة « الكاتب » هنالك وثيقة مغرية جدا ، وهى الإنتاج ، والمحاولة الأولى لكل كتاب التراجم هى تفسير إنتاج الكاتب فى خدمة سيرته الذاتية ، وهذا طبيعى ، فمن المؤكد أن أى كاتب لا يعرف روحا أخرى أكثر من روحه ، وعندما يريد أن يرسم الآخرين فإنه يستخدم شرائح من خصائصه : و« ذوات الآخرين هى الغابة المظلمة » كما كان يقول تورجينف ، وشخصيات الرواية – كما وضح ذلك فورستر – هى « كتل من الكلمات » تشفُّ عن بعض ملامح المؤلف . « إن كاتبا روائيا يبنى عدداً معيناً من كتل الكلمات التى تصفه هو نفسه ، وهو يعطى لهذه الكتل اسما وجنسا وينسب إليها بعض التصرفات المحتملة ، ثم يجعلها تتحاور فيما بينها وربما أدار هذا الحوار بطريقة معقولة وكتل الكلمات هذه هى خصائص » .

ويبدو إذن أن من الممكن – وغالبا ما يكون ذلك سهلا أن نجد الروائى تحت الشخصيات ، ويمكن أن تشكل ديكنز انطلاقاً من دافيد كوبر فيلد ، وستاندال من خلال فابريك Fabrice وجوليان Juilien وطفولة بلزك من خلال طفولة فيلكس دى فاندانس ويبدو هذا صحيحا ولكنه شديد الخطورة ، ولقد قال توماس هاردى لزائر وهو يقلب فى كتاب كتب عنه :

« لماذا لا يكون الناس أكثر احتراساً عندما يريدون أن يعرضوا وقائع بيوجرافية أو نصف بيوجرافية انطلاقا من إنتاج مؤلف ما ؟ لقد تعود الناس أن يقولوا إن دافيد كوبر فيلد هو ديكنز ، وليس ذلك صحيحا ، لقد دأب « هدجوك Hedgcock » على أن يستخدم رواياتى لكى يصف خصائصى ، وتحليله هذا لا يدل على ذوق رفيع مادمت أنا حيا ، وحتى لو كان صوابا ، ولكنه مبنى على خصائص ووقائع رواية هى محض اختراع ، والخطأ الأكبر لهدجكوك هى أن طريقته فى متابعة روايات كاتب – بهذه الطريقة – تقوده إلى كثير من الاستنتاجات غير الدقيقة ، فمثلا هو يقول إننى ربيت على أن أتحدث بلهجة محلية ، وأنا لم أكن أتحدثها وأنا أعرفها ، ولكن لم يكن أحد يتحدثها فى منزلى ، فأمى لم تكن تستعملها إلا لكى تتحدث إلى المزارعين ، وأبى لكى يتحدث مع عماله . وحديثه عن تعليمى ملئ بالأخطاء ، لقد قال : إننى تعلمت فى مدرسة ابتدائية ولم يكن لدى تعليم كلاسيكى ، ولم أكن فى المدارس الابتدائية بعد سن العاشرة وقد تعلمت اللاتينية فى المدرسة بدءا من سن الثانية عشرة ، وقد قال كذلك إننى تعلمت اللغات الأجنبية بالمراسلة ، وقد أخطأ هنا من خلال مطابقته لى مع « سميث » أحد أبطال رواياتى ، ونفس المصدر من الأخطاء قاده لأن ينسب إلى عدم تذوقى لفن العمارة من خلال مطابقته لى مع أحد أبطالى الآخرين ، وعندما خلط بينى وبين سميث ارتكب مجموعة من أسوأ الأخطاء ؛ فالملامح الجسدية لسميث لا تتقابل على الإطلاق مع ملامحى ، وأبوه لا يشبه على الإطلاق أبى . وفى صفحة أخرى طابق بينى وبين «سبرنج روف» ومرة أخرى بينى وبين « كليم » Clym .

وعندما كتب هو نفسه روايات ، كان توماس هاردى يفهم جيدا ، فالشخصية الروائية ليست هى فى الحقيقة شخصية المؤلف ، ولكنها غالبا تحمل « شريحة » محددة

من شخصيته ، ومنذ كتب بروست صفحات رائعة عن الغيرة ، كنت مهيأ لأن أستنتج أن بروست – وخاصة قرب نهاية حياته – كان غيوراً ، ويكفى أن يجرب شعوراً معينا بقوة عدة أيام أو عدة دقائق لكى يكون قادرا على وصفه ، وغالبا يكفى أن يصفه لكيلا يعانى منه مرة أخرى ، والإبداع يلعب هنا غالبا دور المخلّص (لا أدرى هذا مجرد افتراض) ربما كان ينبغى أن يقال إن مرديث سخر من الأنانية لأنه كان أنانيا ، ومرديث توقف عن أن يكون أنانيا لأنه كتب رواية « الأنانى » l' Egoiste ، ومن ناحية أخرى فإن شخصية روائية لا يتم تصورها من خلال مؤلف منكفئ على ذاته ، ويجد كل شئ داخله، فالروائى رجل يعرف رجالا آخرين ، ويتجول فى العالم الواسع ، فإذا وجد الملامح الأولى لبطله داخل ذاته فإنه يجد فى الآخرين الملامح اللانهائية التى تغذى شخصيته المحورية وتعطيها الحياة ، وإذا كان من يكتب عن الروائى سوف يعامل الشخصية المحورية على أنها هى صورة المؤلف فسوف يقودنا ذلك إلى أخطاء شديدة . وأكثر من هذا فإنه يحدث غالبا أن يكتب مؤلف عملا إبداعيا لكى يقدم لذاته من خلاله فى عالم خيالى ما لم يتحقق لها فى عالم الواقع (ومثال ذلك فى حالة ديكنز زواج دافيد من أنْيسِ Agnes) وفى هذه الحالة فإن الرواية ليست ترجمة ذاتية وإنما هى بالتاكيد على العكس من ذلك ، ولا يمكن استخدامها لهذا الغرض باعتبارها وثيقة إلا من خلال طريق غير مباشر تماما .

وأخيرا فإنه يحدث أن يجد مؤلف نفسه وقد شكله عمله أكثر مما يشكل هو العمل ، وقد أصبح هو من بعض الزوايا عبدا تابعا له ، وبالنسبة لبيرون فإن مزاج الدعابة الذى كان يتمتع به « الطفل هارولد » كان موجودا عنده ، لكنها كانت دعابة عابرة ، لكن الجمهور نفسه لم يقبل أن يكون كاتبه المفضل لا يشبه (أبطال) روايته ، وبذل ضغوطا رقيقة ونشطة لكى يدخل مؤلفه داخل قالب الشخصية ، وعندما تكون الشخصية جذابة أو مبهجة ، أو تجذب النساء ، فإن المؤلف يترك المحاولات تمر ، وعلى دارس سيرة بيرون أن يكون أكثر احتراسا ، وأن يحلل هارولد من خلال « بايرون » أكثر مما يحلل « بايرون » من خلال « هارولد » (الشخصية من خلال المؤلف ، أكثر من المؤلف من خلال الشخصية) .

إن مؤرخي الأدب الفرنسي لديهم نموذج جيد للأخطاء التي يقود إليها مثل هذا المنهج ؛ حتى في الحالات الشديدة الوضوح فكل الناس كانوا يعتقدون أن « زنبقة الوادي Le lys dans la vailéc » استوحاها بلزاك من معشوقته مدام برني Berny ، ويقدم لنا شارل لجي Charles Legér في كتابه عن بلزاك (Balnac misaun) وثائق جديدة ، ويظهر لنا أن النموذج الذي استوحاه بلزاك في هذه الحالة الخاصة كان الكونتيسة جويدوبوني فيسكونتي Guidoboni Visconti وفي الوقت الذي كان يكتب فيه إلى مدام «هانسكا» في الخارج : «أنت لا تعرفين معنى ثلاث سنوات من العفة» كان كل الناس في باريس يعرفون علاقته مع مدام جويدو بوني فيسكونتي التي كان له منها ولد سنة ١٨٣٦ .

ومع ذلك فهنالك حالة أعتقد أنه لا يوجد خطر كبير منها (لكن يمكن أن أكون مخطئاً) إذا أفترضنا أن الإبداع كان مستلهما إلى حد كبير من حياة المؤلف ، وهي تلك الحالة التي نجد فيها – داخل كل مؤلفات الكاتب – نفس الشخصية تحت أسماء مختلفة ، وهذا شائع جدا عند ستاندال ؛ حيث نجد « فابريك » و« جوليان سورل » ، «لوسيان لوين » هم تماما نفس الرجل ، ليس الرجل الذي كان هو« ستاندال » ، لكن بداهة ، الرجل الذي كان ستاندال يريد أن يكون إياه ، هذه الشخصيات ليست لها قيمة في الترجمة الذاتية لكن لها قيمة توضيحية كبيرة ، ونفس الشئ عندما نجد في الروايتين الأوليين لدزرائيلي Disraëli(٤٤) ، وهما Contrarinin Flemming , vivi-an Gray نجد عند البطلين نفس العمر الشبابي ونفس مواقف الصراع في المدرسة ، يكاد يوصف بنفس الألفاظ ، ويبدو لي (دون أن أؤكد ذلك) أننا نستطيع أن نستنتج هنا أن الأمر متعلق بلون من الاستحواذ النفسي ، وأن الحكايات لم تكن لتصبح بهذه الحيوية إذا لم يمكن ذلك حقيقيا(١) ، ونفس الشئ يمكن أن أقوله عن طفولة ديكنز مع قدر أكبر من اليقين ، لأننا هنا مؤيدون بشهادة جون فورستر الذي اعتبر « دافيد كوبر فيلد » وثيقة ترجمة ذاتية لديكنز ، أيا كان رأي توماس هاردي .

(١) أكدت لي إنجليزية كان جدها زميل دراسة لدزرائيلي أن هذا الافتراض المحتمل افتراض خاطئ ، وأن دزرائيلي كان في المدرسة تلميذا سعيدا وموضع احترام (المؤلف) .

ونضيف إلى هذا ، أنه ينبغي - دون شك - أن نعتقد بأفضلية الروايات التى كتبت فى مرحلة الشباب الحاد - باعتبارها مصدرا للترجمة الذاتية - أكثر من تلك الروايات التى كتبت فى مرحلة العمر الناضج ، فشاب فى العشرين يجد كثيرا من المشقة فى « أن لا يروى » لنفسه ، حتى وهو يكتب رواية يكون شاعرا غنائيا ، والمشاعر الحقيقة تتفجر رغما عنه ، والرقيب الذى يؤدى وظيفته الحاسمة عند الناضج ، فيوقف كثيرا من عبارات التعبير عن المشاعر ؛ لأنها يمكن أن يحكم عليها بأنها مضحكة أو خطيرة أو تافهة ، هذا الرقيب لم يكن قد استقر بعد عند الشاب الغض . لكننا نرى إلى أى مدى هى محدودة تلك الحالات التى يمكن أن يسمح فيها بالاعتماد على الإبداع (كمصدر فى الترجمة الذاتية) وإلى أى مدى حتى داخل تلك الحالات نحن معرضون للوقوع فى أخطاء خطيرة .

ما العناصر التى ما تزال باقية لنا لكى تساعدنا على اكتشاف الحقيقة ؟

هنالك وثيقة ذات أهمية كبرى وهى مذكرات المعاصرين (للشخصية المترجم لها) ، وهنا ينبغى أن نرحل للصيد باحثين عن هذه الصور الصغيرة ذات القيم التى لا نهاية لها ، والتى تظهر لنا كيف كان بطلنا فى مرآة الرجال الذى التقى بهم بالفعل . وعندما يكون الشاهد ذكيا ، وعندما يعرف كيف يرى ، هنا نجد نمط الوثائق الأكثر فائدة ، وأين نعرف لويس فيليب L. Philipp أكثر مما نعرفه من خلال الملاحظات القصيرة لفكتور هيجو فى أعقاب زيارة للملك ؟ وهل هناك صورة لدزرائيلى رسمت أفضل من تلك التى رسمها هـ . هندمان H. Hyndman بعد زيارته له .

لكننا هنا أيضا ينبغى أن نقارن ، وأن نطرح التساؤلات ؛ لأن انطباعات المعاصرين حول الشخص الواحد يمكن أن تكون شديدة الاختلاف ، ونحن عندما نعود دائما إلى نفس الفكرة نقول إننا لن نجد فى أى مكان عناصر الحقيقة الخالصة بالمعنى العلمى ، ونحن مضطرون لأن نزود أنفسنا بلون من التخيل النفسى ، وفى كثير من الحالات ، سنجد أن « الحقيقة حول واقعة معينة يستحيل تحديدها ، وسأقدم لكم مثالين ، فأنتم تعرفون قصة الرسالة التى أرسلها شيللى إلى بيرون لكى يتبرأ من اتهام الخادمة «أليس» ، وأنتم تعلمون أن هذه الرسالة التى أرسلت لكى تنقل إلى

هوبنر Hoppner وجدت بين أوراق بايرون بعد وفاته ، وهنالك افتراضان محتملان : أ - أن بايرون لم يرسل الرسالة على الإطلاق ، ب- أن بايرون أرسلها وأعيدت إليه ثانية من منزل هوبنر . مع الافتراض الأول يكون بايرون تصرف تصرفا غير مناسب ، ومع الافتراض الثانى يكون قد فعل ما كان ينبغى أن يفعله . ما هى الحقيقة ؟ بيراند يلو وحده يستطيع أن يقول لنا :

Cosiese ui Pare

ومثال آخر من نفس النوع : رسالة دزرائيلى إلى بيل Peel التى أنكرها فى بعض المناسبات . هل كان قد نسى وجودها عندما كان يتحدث ؟ فهو إذن برئ . أوَلَمْ يكن قد نسيها ؟ فهو إذن فى وقت واحد كاذب وسيئ التصرف ؛ لأن كل شئ يدعو إلى الاعتقاد أن بيل يحتفظ بهذه الرسالة ، وفى الحقيقة كلما أمعنا فى الوقائع عن قرب ، وكلما نظرنا إلى الوقائع البيوجرافية أو الفيزيائية أو الكيميائية ، أو فى أى فرع من فروع المعرفة تقوم موضوعاته على علاقات الأجزاء فيما بينها ، نجد أن اللجوء إلى التجربة ممكن لأننا يمكن أن ننظم التجارب ونعيدها ؛ فإذا لم تكن قد رأينا جيدا ما الذى حدث تماما عند وضع الماء مع الصوديوم فليس أمامنا إلا أن نبدأ من جديد ؛ وأن نتأمل بطريقة أفضل فى المرة الثانية ، لكن الجانب الخاص بالبيوجرافى يكمن فى مراعاة الجوانب الفردية والتأهب لرصد الوقائع اللحظية . فلقد مرت دقيقة معينة أو ثانية معينة ، اتخذ فيها بايرون قراره فى موضوع رسالته تلك إلى هوبنر ، وهنا صدر منه تصرف معين ، وضعها فى درج ما فى مكتبه ، أو داخل مظروف يحمل عنوانه ، وهى لحظة لا تعاد ولا يمكن العثور عليها ، وإذن فمن المستحيل هنا استغلال كل خطوات المنهج العلمى .

« إن مهنة المؤرخ - كما تقول مدام بايرون - هى مهنة متعبة ، فكيف يمارسها مع بعض الأمان ؟ ثم ما الذى يمكن أن يعرفه أى إنسان ؟ » .

« هل تعتمد على تقاليد شفوية ؟ من الذى أكد صحة ما نقل إليك ؟ إذا لم تكن تعرف نزاهة المذكرات واستقلالها ، وأضيف ، وافتقادها للخيال ، فأنت تجرى وراء مخاطر كثيرة ، هل استشرت باحثين آخرين ؟ هل خطر ببالك أن تراجع نصوصهم ،

وأن ترجع إلى أوراق العائلة وإلى الرسائل والوثائق التى لا يتطرق إليها الكذب ؟ هل كونت رأيك بالقياس إلى الباحثين الآخرين ، وهل اتخذت موقفاً ؟ لكن أحيانا بعد الاطلاع على بعض الوثائق التى تحمل انطباعات جديدة ، تقول إنك قد عرفت بطلك النزيه . كان كذلك فى شبابه ، نعم ، لكنه انتهى إلى الجحيم ، تكون قد وصفت ملامح بطلك هذا بأنه أسمر ، رشيق ، طويل ، واكتشفت أن لديه نتوءا فى ظهره - هل كان وفيا فى صداقته ؟ أنت اعتقدت هذا ، لقد كان كذلك بالتأكيد فى اللحظة التى اخترتها لكى ترسمه فيها ، لكنه فى اليوم التالى خان الصداقة ، وإذن فإن كتابك سيلقى فى الأرض ، هل أكدت لقارئك أن بطلك كان وفيا فى الحب ، هل تناولت رسائله بين يديك ؟ لقد كان يقول : « إننى وحيد ، إننى لا أرى أى امرأة ، إننى أعيش فى زنزانة ، أية حياة كئيبة ! أية أحزان ! » أكاذيب !! إنه لم يعان من أية أحزان ، ولم يكن وحيدا كما علمت ، ففى هذه اللحظة ذاتها بالتحديد ، كان أبا لطفل كبير ، وكان كذلك يراسل امرأتين ، كانتا ، بين الحين والآخر ، تزوران هذه الصومعة زيارة محبة : هذا كله يسبب بعض التقهقر للمؤرخين والإحباط دون شك للباحثين الذين لا يستطيعون حتى أن يطمئنوا إلى موت البطل ، وأن يقولوا : « هذا رجل مات منذ قرن فلا مفاجآت تخيفنا » .

لأنه إذا كانت دائما هناك مفاجآت ، فهى موجودة فى الموت مثل وجودها فى الحياة ، ومفاجآت الموت أقسى لأنها تتطلب مزيدا من الترقب » .

ولنختبر حالة كارليل وزوجته ، فلقد وصفت تلك الحالة أولاً على يد فرويد ، وكانت فرضية فرويد أن جون كارليل امرأة غير مفهومة ، غامضة ، تعيسة ، مجبرة من خلال كارليل الأنانى أن تعيش حياة خادمة ، وعندما فتح المجد أبوابه لزوجها خانها مع صديقاتها الأخريات ، ولنسمع الآن إلى ما يقوله كتاب آخر كتبته مس درو Drew حول جون كارليل ، وهو ينطلق من فرضية مضادة تماما : « من المستحيل - كما تقول مس درو - ألا تعجب برقة وإنصاف كارليل لزوجته ، لقد كانت غالبا ثرثارة ، وعدوانية ، ومكتئبة دون أى سبب معقول ، ومن الطبيعى أنها عندما تكون سخيفة معه فإنها تأسف لذلك دائما ، لكنه هو لم يفقد صبره أبدا ، ويؤكد لها أنه سعيد بأن يراها تتصرف على حريتها ، لأنها تستطيع أن تفهم كل ما تعانى منه ، ويتعاطف معها شريطة أن تثق به

وتعتقد فى حبه ، لقد عانت جون كارليل طوال حياتها من حب مفرط للمأساة ، وربما كان هذا سببه أنها كانت فى وقت واحد تعانى من حاجتها إلى الإبداع الفنى ومن عجزها عن أن تبدع ، وإذن ففى غياب قدرتها على كتابة رواية ، جعلت من حياتها الخاصة رواية » .

هذان فرضان مختلفان تماما ، وكلاهما اعتمد على مقتطفات من رسائل كلها دقيقة ومقنعة ، والاختلاف بينهما فى التفسير نابع من ناحية من أن فرويد رجل يحب بطلته .

على حين أن مس درو امرأة تتعاطف بطبيعة الحال ، أكثر مع كارليل ، لكن أيا كانت أسباب الاختلاف فنحن نعود دائما إلى نفس الخلاصة : من المستحيل أن نصل فى التاريخ إلى حقيقة ذات طبيعة علمية[1] .

نعم أنا أعرف جيدا – كما يقال لنا – : « ستكون لديكم تراجم طبيّة وستكون لديكم دراسات حول الإفرازات الداخلية ، وستكون لديكم تراجم قائمة على أفكار فرويد » هل سيكون هذا مفيدا ؟ وكيف سيكون لدينا هذا ؟ ما الذى نعرفه نحن عن التاريخ الطبى لعظماء الرجال فى الماضى ؟ ومن الذى سيعرف فى المستقبل حالة أبطال الحاضر ؟ من الذى يشغل فى هذه اللحظة بتدوين ملاحظات حول الإفرازات الداخلية لأحد كبار العلماء ؟ من الذين يدرسون حالة الغدد الصماء عند أحد كبار الأدباء ؟ من الذى يسجل أحلام أحد كبار المؤرخين لكى يسمح لكتاب التراجم على طريقة فرويد أن يحللوها فيما بعد ؟ وإذا لم تكن كل هذه العناصر قد دونت خلال حياة البطل نفسه ، فلن يتم العثور عليها على الإطلاق .

ولنفترض حتى أن الدراسات العلمية حول الإنسان تطورت وتعود الإنسان على أن يفتح ملفات حول الشخصيات الهامة شديدة التعقيد من الناحية البيولوچية والفيزيو-كيمائية ، لكن كيف نخمن أن رجلا ما ، سوف يصبح رجلا عظيما (حتى نفتح له الملف) ؟ ومن سيختار فى فترة مراهقته الموضوعات التى سوف تكون تحت الملاحظة ؟

(١) هنالك مثال آخر ، فلقد اكتشفت رسائل من شيللى ، إلى زوجته الأولى ، وهى رسائل تدل على براءة « هارييت Harrit » التـى كانت دائما موضع شك الذين كتبوا عن سيرة شيللى ، بما فيهم أنا (المؤلف)

ولنفرض حتى أننا تمكنا من إنشاء بنك طبى عملاق ، وأن لكل واحد منا فيه ملفا كاملا تحتفظ فيه بأدق تفاصيل الأمور الصحية ، هل نعتقد ، حقيقة ، أننا سنجد هنا الحقيقة الإنسانية التى نبحث عنها ؟

ولتفكر فى حياتك الخاصة ، وتصور أنهم سوف يذيعون عليك فى شارع الشانزلزيه نتائج الأبحاث التى تمت حول سيرتك الذاتية ، هل تكون سعيداً لو رأيت ذلك معلنا على شاطئ السين وعلى اللافتات ؟ سوف تقول ساعتها : « هذه الأشياء لا تعنينى ، إنما يهتم بها طبيبى» .

ما هى الحقيقة حول حياتك أنت ؟ أنت نفسك سوف تتعثر إذا أردت أن تصفها ، إنها خليط غامض من الأحداث ومن الأفكار والمشاعر ، وهى فى كثير من الأحيان متناقضة ، ومع ذلك فهى تشكل « وحدة » ، كأنها نوع من النغمة الموسيقية ، إن حياتك كتبت بقليل من لحن (دو) وكثير من لحن (صول) ، وأنت تحس بها ، وسوف تجد كثيرا من المشقة فى تفسيرها ، وفى عمقها ، هى هكذا كما تتمناها ، وكما يحاول مؤرخك أن يكتبها مع بعض المجهود وبعض المتعة وبعض التردد ، وبعض لمسات التجميل ، ومع كثير من القلق حول « الحقيقة » ، لكن فى وقت واحد ، حقيقة الوقائع (كما يستطيع المؤرخ التعيس أن يصل إليها) ، وتلك الحقيقة الأكثر عمقا ، وهى الحقيقة الشعرية .

إننى أعتقد أننا عاجزون عن أن نصنع لعظماء الرجال أفضل مما نود أن يصنعه الآخرون لنا ، ... الحقيقة ؟ نعم ينبغى أن نبحث بكل روحنا ، أى بكل اهتماماتنا وبكل احترامنا – وبكل ذكائنا لكن أيضا مع موهبة الحدس الفنى التى ينبغى أن نمتلكها ، وسوف يصير خطرا وعبثا أن نحاول إقامة موازاة شديدة الدقة بين العلوم البحتة والعلوم التاريخية ، « هل يستطيع أحد أن يعرف حقيقة إنسان ما ؟ » ونحن نسأل أنفسنا ونقول : لا ؛ يمكن أن يحاول أن يثبت تغيراته الدقيقة : لكن تلك حقيقة لها معايير أخرى تختلف عن معايير الحقيقة عند الكيميائى أو الفيزيائى .. هذه إجابتنا عن السؤال الأول .

ونأتى الآن إلى السؤال الثانى : إلى أى مدى نستطيع أن ندرس عصرا تاريخيا من خلال كتابتنا عن حياة أحد أعلامه ؟ إلى أى مدى يمكن أن نجعل من إنسان ما

محورا للعصر ؟ لقد طرح مورلى Morley هذه المشكلة طرحا جيدا فى مقدمة كتابه عن « حياة جلادستون » Gladston ، يقول : « سيرى كل القراء أن أكبر واحدة من المشاكل التى تواجهنى فى سبيل إنجاز مهمتى هى محاولة رسم الحدود بين التاريخ والسيرة الذاتية ، بين قدر الفرد ومسيرة الجماعة ، وتوضيح أفكار وأهداف الفرد الذى يشكل جزءا شديد العمق داخل حياة هذه الجماعة .

« فى حالة أعلام الأدب فإن هذه الصعوبة لحسن الحظ بالنسبة للمؤلفين ولكتاب السيرة ولمتعة القارئ لا وجود لها ، لكن عندما يكون موضوع السيرة رجلا تولى أربع مرات رئاسة الحكومة ، ولم يكن أبدا رئيسا شكليا وإنما كان دكتاتورا ، رجلا تولى رئاسة الوزارة لفترة زمنية أطول من أى رجل دولة آخر طوال حكم الملكة ، كيف يمكن لنا أن نتحدث عن تاريخ أعماله وأيامه دون إشارة متواضعة إلى الأحداث التى دارت تحت رئاسته ومنها صنع التاريخ ؟ » .

إن كاتب السيرة يأخذ أحد الأفراد محورا ، ويجعل الأحداث تبدأ به وتنتهى إليه ، ويجب أن تدور كلها حوله وعلاقة السيرة الذاتية بالتاريخ مثل علاقات الكواكب فى نظام جاليلى فلا اعتبار لكوكب إلا من خلال وظيفته بالنسبة لمجمل نظام الكواكب .

هذا الموقف التحكمى هل يدين التراجم باعتبارها إبداعا تاريخيا ؟ لا ؛ لأن التاريخ لا يستطيع أن يصنع مثل الفيزياء فتختبر جزئيات الماضى داخل نظام مغلق ،وكل تحديد لإطار فترة تاريخية محددة هو أيضا تحديد تم بطريقة تحكمية ، وعندما يكتب تاريخ فرنسا سيكتب عبر تاريخ أوربا من حول فرنسا كما هو الشأن عندما تكتب سيرة ولنجتون فإنها ستكتب عبر تاريخ إنجلترا من حول ولنجتون ، وإذا اعتقدنا فى صحة رأى بلوتارك فسوف نجد أن الإغريق والرومان كانت تقودهم إرادة حفنة من الأذكياء لا تتجاوز الأربعين ، وهو رأى لاشك فى عبثيته لأنه ضد طبائع الحياة العادية للشعوب ، وأمام تحديد مفهوم التاريخ عند كارل ماركس مثلا فإن مجرد النية فى كتابة سيرة إحدى الشخصيات يعد خطيئة ضد « الحقيقة » ، لكن الماركسيين اقترفوا هم أنفسهم هذه الخطيئة عندما كتبوا سيرة كارل ماركس وسيرة لينين ، وهو ما لم يكن من الممكن تلافيه دون شك.

إن التشويه الذى يلحق بالتاريخ سيزداد كلما تمت زيادة الاعتماد على تاريخ الفرد وحده ؛ ولنأخذ مثلا من التاريخ القديم ، فتاريخ عهد الإسكندر ليس معروفا لنا إلا من خلال كتابات مؤرخى السيرة الذاتية لبلوتارك وأريان Arrien(٤٦) ، والنتيجة أن هذه الشظايا التاريخية تمت معالجتها دائما بطريقة غير مكتملة تحت تأثير الهيمنة الكاملة لصورة الإسكندر الأكبر ، وأهمل المؤرخون دراسة تطور تاريخ مقدونيا ، وكيف قدمت هذه الولاية للتاريخ الإفريقى شخصية متنامية القوة فى الميادين الصناعية والبحرية والحربية ، ولم يختبروا العناصر التى جعلتها تكون مصدرا للتقدم : الحرية الشخصية ، والثقافة الجمالية ، لقد كان تقدم مقدونيا بالقياس إلى بقية الولايات الإغريقية ، مثل تقدم أمريكا اليوم بالقياس إلى أوروبا ، وهذا هو الذى يفسر قيام الإمبراطورية المقدونية ، ويفسر تفككها عندما انحدرت فيها القيم .

إن هيمنة شخصية الإسكندر منعت المؤرخين عن أن يروا كيف كانت الإمبراطورية الفارسية قبل سقوطها ، فهذه الإمبراطورية لم تكن لديها أية قوة عسكرية ، كما يمكن أن نرى ذلك من خلال تراجع جيش مكون من عشرة آلاف ، ومن داخلها شهدت لونا من التنافر الداخلى ، وينبغى أن نفترض وجود موجة كبيرة من الرفاهية الناعمة ، وأن الفكرة الهيلينية التى طرحها بلوتارك حول الغزو الحضارى من قبل الإسكندر للإمبراطورية الفارسية أهملت ، وإذن فإن خطأ كتاب السيرة الذاتية (وهو خطأ يعود إلى الجنس الأدبى ذاته) جعلهم يخفون الأمة وراء البطل ، ويقدمون البطل على أنه المحرك الضرورى ، والسبب المعقول وراء الأحداث التى تتجاوزه فى ذاتها .

وإذا نحن أخذنا حكايات كتاب السيرة فسوف نعتقد أن التاريخ صُنع من شخصيات فردية تتصارع فيما بينها ، وأن صراعها هذا هو الذى خلق الأحداث . والتباين القائم بين جلادستون ودزرائيلى ، والذى يجذب كثيرا كتاب السيرة ، ليس مهما فى ذاته إلا بالقدر الذى يظهر من ورائه التباين العميق بين « البوريتان » Puritain والفرسان Cavaliers الذى يقابله فى القطاعات العريضة من الشعب الإنجليزى .

إن الهواة من كتاب السيرة الذاتية يصلون إلى بناء حكايات ليس لها استمرارية فى الزمان ولا التحام مع تطور الأحداث .

وعلى العكس من ذلك فلنتأمل أىَّ وحدة ، بل وأقول أى جمال فى قطع من التاريخ لم يهتم بها مؤرخو السيرة مع أنه كان من الواجب أن ينطلقوا منها إلى التاريخ ، مثل حرب Peloponese هنا لا تأتى أية حكاية شخصية لكى تفسد موضوعية Thucydide ، لكن سذاجة التفريط فى ذاتها ترينا أين تكمن الفجوة . والاتفاق الكامل الذى حدث حول هذه الحرب بين المؤرخين كان يمكن أن ينهدم لولا وجود مؤرخ محايد للسيرة ، وكما يحدث دائما فإن من الصعب أن نخرج بقاعدة عامة ، ففى بعض الحالات، يكون من الصواب أن نقول : إن التصرفات الشخصية لرجل ما حولت حياة أمة ، ما بين عامى ١٨٠٠ و ١٨١٥ ارتبطت حياة فرنسا ارتباطا شديدا بحياة نابليون ، وعلى عكس ذلك فإنه عند الكتابة عن حياة الملكة فكتوريا كان ستراتشى حذرا عندما جعل من كتابه عنها صورة شخصية أكثر من كونها لوحة تاريخية ، إن تأثير الملكة على السياسة الإنجليزية كان كبيرا إلى حد ما ، لكنه لم يكن سوى مؤثر بين مؤثرات أخرى كثيرة .

ومن المفيد أن نتأمل فى عصرنا الحاضر لأننا نستطيع أن نلتقط التاريخ وهو فى حالة تكوّن ، وفى حالتين على الأقل ، بدا لى أن التصرفات الشخصية لرجل ما ، وصفاته الخاصة ، يمكن أن تصبح سببا حاسما فى الأحداث التاريخية العامة ، الحالة الأولى هى إنشاء « المغرب الفرنسية » على يد « ليوتى Lyautey[٤٧] » ، وهنا نلاحظ بوضوح كيف أثر رجل على تشكيل بلاد ما ، والحالة الثانية هى الانتعاش الاقتصادى لفرنسا على يد « بوانكارى Poincare[٤٨] » .

لكن فى الحالتين لم يحتل رجل الدولة مركز اللوحة إلا خلال فترة زمنية قصيرة إلى حد ما ، وإذا أردنا أن نجعل رجل الدولة يحتل مركز اللوحة طوال حياته فسوف يكون هذا مفتعلا ، إن كتاب السيرة لا ينبغى أن يبالغوا فى تقمص شخصية المؤرخ ، فالأهداف المتوخاة مختلفة ، فالسيرة هى تاريخ تطور روح إنسانية والتاريخ ينبغى أن يكون هنا الخلفية التى يرسم فوقها النموذج ، ألا تجدون من العجيب أننا نرى صورة رسام « البورترية » تفرض نفسها عندما نبدأ فى الحديث عن كاتب السيرة .

وهذا التشابه ذاته ، ألا يساعدنا فى الإجابة على السؤال الذى طرحناه فى بداية هذا البحث ؟ وهو : هل ينبغى للسيرة الذاتية أن تكون علما ؟ إننا نسأل أنفسنا إذا ما كان رسام البورترية ينبغى أن يكون عالما ، والإجابة بديهية : رسام البورترية ينبغى أن يكون رجلا نزيها ، يبحث عن المتشابهات ، ويعرف جيدا تقنيات صناعته ، لكن الهدف الذى يتابعه هو رسم ملامح فردية بينما لا يعرف العلم إلا القواعد العامة ، وإجابتنا هذه تتوافق مع إجابة ستراتشى ، حين قال :

« من الذى استطاع ، ليس فقط أن يطرح ، وإنما أن يناقش بجدية ، سؤالا لمعرفة ما إذا كان التاريخ فنا ، وهو بالتأكيد لون من فضولية الجنون الإنسانية ، إذ من يستطيع أن يكون « الآخر » ؟ .

إن التاريخ بالتأكيد ليس علما ، وبالتأكيد فليس التاريخ تجميعا للأحداث ، ولكنه رواية لها ، ومجرد جمع أحداث تنتمى إلى الماضى « دون فن » يعد تجميعا ، والتجميع دون شك يمكن أن يكون مفيدا ، لكن هذه الأحداث المجمعة ، ليست بعد هى التاريخ ، إنها ليست إلا الزبد والبيض والبقدونس والتوابل ، ولكنها ليست طبق العجة » .

★ ★ ★

الفصل الرابع

التراجم باعتبارها وسيلة تعبير

الفصل الرابع
التراجم باعتبارها وسيلة تعبير

خلال دراستنا للتراجم « باعتبارها نتاجا فنيا » تركت متعمدا الجانب الأكثر أهمية فى هذه القضية ، وهو الذى سنتحدث عنه الآن .

إن إنتاجاً أدبياً ما ، هو بالنسبة للمبدع ، قبل كل شئ ، لون من « التنفيس » ؛ فالمبدع هو ذات تجمعت لديها خلال مسيرة حياتها مشاعر لم تستطع أن تجد وسيلة لتوظيفها فى صورة عملية، وهذه المشاعر تلتف حول الروح وتضغط عليها حتى تجد وسيلة للانفجار، وعندما تمر بها لحظة الحاجة القوية للتحرر ، ينبثق عنها العمل الأدبى ، مع قوة تكاد أن تكون عفوية والعمل الفنى بالنسبة للفنان (من هذه الزاوية) هو وسيلة تعبير .

إن من السهل أن نلاحظ أن أفضل الكتب تمت كتابتها تحت سطوة مشاعر قوية كهذه ، فمن بين كل روايات ديكنز ، فإن أشهرها – دون شك – هى رواية « دافيد كوبر فيلد » ، وهى الرواية التى استطاع ديكنز من خلالها أخيرا أن ينفس عن طفولة تعيسة طاردته ذكرياتها لدرجة مؤلمة ومقززة ، وفى هذه الحالة فإن « الإبداع الأدبى » يقوم إلى حد ما ، بوظيفة « الاعتراف » لدى المحلل النفسى ، وما يصدق على ديكنز يصدق أيضا على « مارديث » الذى عبر عن نفسه تارة من خلال « هارى ريشمون » وتارة من خلال « إيفن هارنجتون » وهو يصدق كذلك على « جورج إليوت » ، الذى حرر طفولته من خلال روايته Moulin de la flass ، وستاندال الذى جهد أن يضع تحت الأضواء فى روايته «الأحمر والأسود» مشاعر الحب والعار التى تحيط به منذ طفولته ، والتى نراها بصورة أكبر مباشرة فى يومياته أو فى رواية « هنرى برونارد Henri Brunard »

وقد حكى بلزاك نفسه أن فلوبير قال : « إن مدام بوفارى هى أنا » ، أما مارسيل بروست فإن روايته ليست إلا اعترافاً طويلاً .

ولنلاحظ – عابرين – أن هذه « الذاتية » فى المشاعر لا تمنع على الإطلاق الإبداع الفنى من أن يكون « موضوعيا » . وعندما نقول إن ديكنز أو مارديث قد عبر عن نفسه

من خـلال أعـمـاله الفنيـة لا نريد على الإطلاق أن نقـول إنهم حكوا فى هذه الأعـمـال تاريخهم الشخصى ، لكننا نريد أن نقول إنهم اختاروا موضوعا أعطاهم الفرصة لكى يعبروا عن مشاعر قوية ، مروا بتجربة معاناتها .

وفى بعض الأحيان فإن المجاوزة بين الموضوع الحقيقى والموضع «الانفعالى» تكون واسعة جداً ، فالطفلة الصغيرة «نيل» هى بالنسبة لديكنز الفرصة لإخراج مشاعره العميقة الحزينة التى خلفها لديه موت شقيقته الصغيرة ، وفيما عدا هذا لا تتشابه الصغيرتان لا فى نمط الحياة ولا فى الوسط المحيط ، والشىء المهم هنا هو أنه تحت واجهة موضوعية تكمن المشاعر الحية التى تهب الكتاب هذه الكثافة وذلك التوهج ، والتى لا يمكن أن تتوافر فى كتاب تمت صياغته فى مناخ بارد (محايد) ولنتساءل الآن – إذن ، كانت التراجم يمكن أن تكون «وسيلة تعبير» (كما هو الشأن فى الرواية والسيرة الذاتية) ، إذا ما كانت يمكن أن تصبح فرصة للتعبير عن مشاعر قوية عاناها المؤلف ، إذا ما كانت ، كما هو الحال فى الأجناس التى أشرنا إليها ، يمكن أن تستفيد من رصيد المشاعر الدائمة ، وأخيراً إذا ما كانت تلك الطريقة فى تصور فن التراجم طريقة شرعية ولا تهدد بتغيير الحقيقة ؟ ونحن لا نرى بوضوح لماذا لا يمكن أن تكون شرعية ، لقد قلنا فى حالة الروائى: إنه يصل إلى التعبير عن مشاعره هو نفسه، غالباً ، بطريقة غير مباشرة تماماً ، ومن خلال شخصيات شديدة البعد عنه من خلال الأحداث والوقائع ، فلماذا لا يستطيع كاتب التراجم أن يستفيد من هذه الطاقة التعبيرية عبر شخصيات كانت لها حياة حقيقية ؟

لماذا لا يحس أنه أكثر انفعالاً بحياة بايرون من انفعاله بحياة إيفان هارنجتون ؟ والحقيقة أن «مارديث» عانى مشاعر قوية جداً فيما يتصل بموضوع الصفات الحقيقية وهو يسبح عبر شخصياته فى رواياته «ديانا» و «المآسى المضحكة» والفرق بين روايات كهذه وبين التراجم بالمعنى الخالص يصبح فارقاً ضئيلاً جداً .

هل أستطيع الآن أن أسألكم أن تسمحوا لى باقتراف جريمة ضد ما تعودتم عليه ، وأن أطرح هنا لوناً من «الاعتراف العلنى» ؟ إننى لا أجهل صعوبة مهمة كتلك ، وأنا أعلم أنه لا شىء أكثر إزعاجاً فى أى مكان فى العالم من أن يتحدث الإنسان عن نفسه

وعن مؤلفاته ، وأنه لا شيء أكثر خطورة من ذلك ، وإذا أعلنا أننا راضون عن مؤلفاتنا فإننا نطرح قدراً من الغرور المحتمل ، وإذا نحن تحدثنا عنها بقدر من التواضع فإن كثيراً من النفوس سوف ترتاب فى هذا التواضع . ومع ذلك ، ورغم المخاطر ، أرانى مضطراً للمغامرة ، لأننى وقد احتجت إلى أن أضرب مثلاً أجد برغم كل شيء أنه أكثر معقولية أن أحاول أن أريكم الخطوات الحركية التى أثرت على رجل أعتقد أننى أعرفه أكثر من أن أريكم الخطوات الحركية لشخصيات أخرى أعرفها على نحو أقل .

سوف أحاول – إذن – أن أريكم بإيجاز كيف وجدتنى مدفوعاً لأن اختار موضوعاً للتراجم حياة «شيللى» ، ثم حياة «دزرائيلى» ، وربما بدا هذا الاختيار غريباً للوهلة الأولى بالنسبة لكاتب فرنسى ، لم يشغل من قبل مطلقاً بالدراسات الإنجليزية ويبدأ بكتابة حياة شيللى ، فلا يمكن أن يطمح إلى إضافة وثائق جديدة ، ولا يمكن أن يروى هذه القصة الجميلة بأفضل من الرواية المتقنة التى قدمها «دودن Dowden» هل يمكن حقيقة أن يجد نفسه يعانى من رغبة لا تقاوم فى أن يكتب عن حياة هذا الشاعر ؟ وما الذى يفسر هذه الرغبة ؟ عندما قرأت للمرة الأولى موجزاً لحياة «شيللى» اجتاحتنى مشاعر عارمة ، وها هو السبب :

كنت وقتها قد أنهيت دراستى الثانوية مع بعض الأفكار السياسية والفلسفية التى بدت لى جيدة وأنا أحولها بطبيعة الحال إلى عصرنا ، وتلك كانت فكرة «شيللى» وصديقه «هيجو» عندما وصلا إلى لندن ، ثم فجأة وجدت أفكارى تدخل فى صراع مع تجاربى ، أردت أن أطبق فى حياتى الشعورية ، نظماً عقلية كنت قد شكلتها بطريقة مجردة وأنا أدرس الفلسفات الكبرى ، كنت قد التقيت فى كل الاتجاهات بأفكار حية وحساسة لكنها لم تتوافق مع منطقى ، وكنت قد آذيت وأوذيت ، كنت ثائراً ضد فترة المراهقة التى عشتها ، وكنت فى الوقت نفسه متسامحاً بالنسبة لها ؛ لأننى كنت أعلم أنه لم يكن فى الإمكان أن تكون على نحو آخر ، وكنت أتمنى فى وقت واحد أن أطرحها وأن أدينها وأحللها ، وكان شيللى قد عرف ألواناً من الإخفاق بدا لى أنها تنتمى إلى نفس طبيعة إخفاقاتى ، وكنت أعرف أننى لو مررت بنفس الظروف ونفس العمر فسوف أرتكب نفس الأخطاء .

ولقد تعاقب على نفسى بعد غرور المراهقة وثقتها رغبة شديدة فى الشفقة والرحمة ، وهنا أيضاً وجدت آثار شيللى كما تجسدت فى أواخر حياته بعد أن فقد أطفاله ، ولقد بدا لى حقيقة أننى لو كتبت عن هذه الحياة فسوف أجد لوناً من التنفيس عن مشاعرى الخاصة .

والفكرة التى جاءتنى أولاً كانت أن أنسج من هذه الحياة الحقيقية عملاً روائياً ، أن أنقل حياة شيللى ، وماريبيت ، ومارى إلى الحياة المعاصرة ، بل إننى كتبت بالفعل الرواية . ولم تكن جيدة ، ووجدت أن«شيللى» مازال يجتاحنى ، وشيئاً فشيئاً ، قرأت كل ما كتب عن شيللى ، وكل رسائله ، ورسائل أصدقائه ، وأخيراً أخذت مخاطرة الكتابة عنه ، فهل أنا على حق ؟ لا أدرى على الإطلاق ، ولا أعتقد ، بل ولم أعد أحب ما كتبته ، فلقد فسد من خلال نزعة تهكمية وهى نزعة – فيما أعتقد – كانت موجهة من نفسى ضد نفسى كنت أريد أن أقتل داخلى النزعة الرومانتيكية ، ولكى أصل إلى هذا أخذت أسخر من هذه النزعة عند شيللى ، لكننى كنت أسخر منها فى نفس الوقت الذى كنت أحبها ، وسواء كان الكتاب جيداً أو رديئاً فقد كتبته بمتعة وبتحمس ، وأظنكم بدأتم الآن تتصورون ما الذى أعنيه عندما أتحدث عن التراجم باعتبارها وسيلة تعبير .

كانت رومانسية شيللى هى رومانسية رجل فى ريعان الشباب ، لكن ما الذى حدث لرومانسية لا تموت قبل ثلاثين عاماً فى Spezzia ؟ كيف استطاع أن يوائم بين أحلام شبابه وبين الحياة العملية التى اضطر إلى أن يحياها تقريباً طوال فترة عمره الناضج ؟ هذه هى المشكلة التى ظلت تحيرنى وأنا أبحث عن بطل يسمح لى أن أعالجها من خلال نفس الوسائل ، وذات يوم قرأت عند موريس بارى Maurice Barres أن حياة دزرائيلى هى أكثر حيوات القرن التاسع عشر أهمية ، وكنت أعرفه قليلاً ، لكنها معرفة غير جيدة ، وقرأت حياة «فرويد» ، ثم حياة مونى بنى Mony Penny ، وحياة بوكل Buckle ، ثم معظم مذكرات العصر ، ثم رسائل وروايات دزرائيلى نفسه ، وكلما أمعنت فى القراءة ازداد شعورى بأننى أستطيع أن أجد هنا بطلاً أستطيع أن أهتم به وأنفعل به . كنت أمام شخصية جديدة بالنسبة لى ، الرومانسى الذى هو فى نفس الوقت رجل مواقف عملية ، والذى ينجح بالمعنى الزمنى للكلمة ، لكنه يفشل بالمعنى الروحى، والذى يموت رومانتيكياً غير نادم ، لكنه أيضاً غير منتصر .

إننى أحب دزرائيلى الشاب مع سلاسله الذهبية وملابس المغامرين التى يرتديها وطموحاته الكثيرة ، لكننى وجدت كثيراً من التعاطف مع دزرائيلى وهو يكتشف فى نفسه قوة مقاومة العالم المعادى له ، دزرائيلى الذى يتعرض للهجوم العنيف من خصوم على درجة كبيرة من الوضاعة ، دزرائيلى المتماسك دائمًا ، والذى لا يتنازل أبداً أمام التحدى ، دزرائيلى الزوج الحنون لمارى آن والصديق الوفى لجون مانيير John Manner ، وعلى نحو خاص دزرائيلى العجوز بجسده الضعيف وقلبه الشديد الحيوية ، لقد بدا لى أننى من خلاله تعلمت تقريباً معنى الشيخوخة قبل أن أمر بها ، ومعنى لحظة القرب من الموت بما فيها من القسوة والفهم العميق لحتمية الأشياء .

وفى الوقت ذاته فإنه يبدو لى أننى من خلال الكتابة عنه استطعت أن أعبر عن اتجاه سياسى كان هو تماماً ما كنت أبحث عنه ، أعنى الاتجاه «المحافظ الجماهيرى» ، وهو المزج بين الاحترام الكبير للتقاليد التى أقرتها البشرية فى تحقيق الإصلاح فى إطار النظام ، وفى غياب مقدرتى أنا شخصياً ، لأسباب متعددة ، على أن أمارس حياة عملية سياسية ، وجدت متعة كبيرة فى المشاركة فى هذا الكفاح السياسى ، تحت قناع شخصية كانت محببة إلىّ ، وهنا أيضاً ، تستطيعون أن تلمحوا ما أعنيه عندما أتحدث عن التراجم باعتبارها «وسيلة تعبير» هل أعترف لكم بما أتمناه الآن ؟ أن أدرس من منظور ثالث ، المصالحة بين رومانسية الشباب التى لم تتعاف جيداً ووقار الفلسفة الشديدة النقاء. وهذه المعركة ، ما الصورة المقنعة التى تطرح من خلالها فى كتاب الترجمة ؟ كنت أرى إمكانيتى جوته ومارديث ، جوته بدأ الحياة مع Werther أى فى قمة الجنون الرومانتيكى ، لكى يصل مع أصيل الحياة إلى التوازن ، أما مارديث فقد وجدت فى شخصيته فوائد عميقة ، ذلك أنه هو الإنسان الذى حاول أن يعيد صياغة خصائصه ، من خلال مؤلفاته ، وقد نجح تقريباً فى ذلك ، نعم إننى أعتقد أن الكتابة عن حياة مارديث من وجهة النظر هذه يمكن أن ينتج عنها كتاب عميق الفائدة ، ويمكن أن تقدم درساً رائعًا لمؤلفه .

مرة أخرى أطلب منكم المعذرة لحديثى إليكم عن ذكريات ومشروعات شخصية . إن موضوع التراجم باعتبارها وسيلة تعبير هو الذى اقتضى أن يتحدث المؤلف عن

الموضوع الذى يختاره والذى يستجيب لحاجة مقدسة فى طبيعته ، وفى هذه الحالة سيكتب الموضوع بقدر أكبر من المشاعر الطبيعية ، لأنه من خلال مشاعر ومغامرات الشخصية يعبر كاتب السيرة عن مشاعره هو ، إن الترجمة من هذه الزاوية ستكون لوناً من السيرة الذاتية تحت قناع الترجمة أو على الأقل ستكون ذلك في «حالات محددة» وهى تلك التى تتوافق فيها حياة البطل وحياة الكاتب ، وأنتم تتصورن أن هذا ليس ممكناً على الإطلاق، فالبطل دائماً أكبر من الكاتب ، وبالإضافة إلى ذلك فليس الذى عثر عليه الكاتب هو خصائص البطل التاريخية ، إنه غالباً جانب من خصائصه ، وهو جانب شديد المحدودية وسريع الزوال .

فقط ليس من الضرورى أن تعانى من شعور ما فترة طويلة لكى تعرفه ، ولكى تصف بلاداً أو طائفة اجتماعية ، فليس من الضرورى أن تقضى فيها أو معها طيلة عمرك، بل على العكس ، فإن أولئك الذين اكتفوا بالعبور بها يحملون غالباً انطباعات أكثر طزاجة وأكثر حيوية .

وكاتب سيرة بايرون ، ليس على الإطلاق فى حاجة إلى أن يكون مثله صاحب مغامرات واسعة مع النساء أو «دون جوان» ، وليس من الضرورى أن يغزو قلب «الليدى كارولين» ولا ليدى اكسفورد وجو يشيولى Guiccioli ، وليس على الإطلاق محتاجاً لأن يهجر امرأة ، أو يهرب إلى الخارج ، ومن حسن حظ الكاتب أنه ليس مضطراً لأن يتبنى مواقف بايرون ، لكن سيكون جيداً لو أنه عايش ذلك لفترة قصيرة جداً ، فقد يجعله ذلك يفهم أن تلك مواقف بشرية .

وكاتب سيرة وليم موريس William Morris[٤٩] ، لن يكون فى كرم وليم موريس ، لكنه سيحاول أن يفهم وليم موريس بفضل أفضل لحظات ذكرياته هو نفسه .

لكن ما يتعلق بالخصائص التامة ، أو بتلك الشاردة أو المحددة لتلك الشخصية ، فإن المشكلة ستبقى كما هى ، هل من المشروع أن نصل إلى تصورات مماثلة من خلال ملاحظات غير مباشرة ؟ هل من المشروع أن نستخدم ذكرياتنا الخاصة لكى نفسر خصائص تاريخية ؟ ألا نخاطر عندما نستخدم «الشاهد الأرنب» من خلال شخصية مختلفة هى شخصية الكاتب ، أن نشوه صورة من نريد أن نكتب حياته ؟

إنى أسمع هنا نقداً حاداً ، فكل الذين ينظرون إلى التاريخ على أنه «مجموعة من الأحداث» لا يستطيعون أن ينظروا إلى تصور كهذا إلا على أنه مخطىء .

ما الذى يمكن أن يقوله م. جرادجرند M. Gradgrind ، نحن نعرف جميعاً توماس جراد جرند كاتب السيرة : «توماس جرادجرند باسيدى ، رجل واقعى ، رجل مواقف وحسابات ، رجل يبنى تصرفاته على أساس مبدأ : اثنين زائد اثنين يساوى أربعة وليس أكثر من هذا ، ولن يقتنع أبداً أن هنالك شيئاً آخر وراء هذا .

توماس جرادجرند هو مسطرة وميزان ومائدة ، وهو مستعد دائمًا لأن يزن ويقيس أى جزء مهما كان ، من الطبيعة البشرية وأن يقول لكم ماذا وجد ، فالمسألة عنده ببساطة أرقام وحسابات ، كان يمكن ألا أكون شديد الارتياع من حالة جرادجرند لو أنها كانت حالة وحيدة ، لكننى أرى – بشىء من الفزع والقلق – معه فى نفس الحقل ، مع بعض الاختلافات ، نيكلسون الذى سيتوجه هو أيضاً باللوم ضد ما يسميه «ذاتية غير مقبولة». نعم بالتأكيد ذاتية غير مقبولة ، وإذا كنت قلقاً إلى حد ما من تصور جرادجرند ، فإننى سأتناول تصور نيكلسون وأحاول أن أناقشه .

وفى الحقيقة فأنا – إلى حد ما – أقل تخوفاً منه بشأن ما حدثتكم عنه ، ذلك لأننى أعلم جيداً ، أنه هو نفسه – وفى أفضل الصفحات التى كتبها فى مؤلفاته – كان يتمتع بهذه «الذاتية غير المقبولة» وكيف كان يمكن أن يفعل غير ذلك ؟

إننا نود أن نفهم الذوات الإنسانية بطريقة مختلفة تماماً عن تلك التى نفهم بها حركات الإلكترونات أو تصرفات الطيور ، لماذا ؟ لأننا نعلم أننا نملك بين أيدينا بالنسبة لهذه البحوث الدقيقة ، آلة أكثر كمالاً تمكننا من المقابلة بين مشاعر كائن آخر نكتب عنه وبين مشاعرنا نحن الخاصة .

هل تذكرون المناقشة الرائعة حول «مدخل إلى منهج ليونارد دافنشى» لبول فاليرى ؟ إنها فى وقت واحد النقد والتبرير الأكثر دقة فى كل التراجم ، يقول فاليرى «إننا نعتقد أن رجلاً ما له فكر ، وأننا يمكن أن نعيد العثور على هذا الفكر بين إبداعاته من خلال تأملنا فيها ، إننا نستطيع أن نعيد تصور هذا الفكر من خلال صورة فكرنا» .

وهذه فى الواقع هى الحقيقة الكاملة «نحن نستطيع أن نعيد تصور هذا الفكر من خلال صورة فكرنا» . ونحن لا نكاد نملك أية وسيلة أخرى لإعادة تصور فكر ما .

إن فاليرى يوضح جيداً بعد ذلك ، أنه من أجل هذا ، من السهل علينا أن نعيد تشكيل إنسان عادى تكاد تكون تحركاته وأفكاره مثل تحركاتنا وأفكارنا ، على حين أننا إذا كنا بصدد رجل ذى مهارة فائقة فى بعض الزوايا ، فسنجد صعوبة أكبر فى تصور خطوات روحه ، وأوضح بعد ذلك ، أنه عندما نشكل من كل الجزئيات المتاحة فكرة عن عبقرية رجل ، فإننا نبحث عن أكثر الأسماء ملائمة لها ، ويبدو له أنه ليس هنالك اسم أكثر ملائمة للرجل الذى تصوره ، من اسم «ليونارد دافنشى» .

وهنالك حالة يمكن أن تكون متطرفة ، وهى حالتنا إذا قال أحدنا مثلاً : «أريد أن أكتب سيرة روائى ، شكل هو نفسه شخصيته المعنوية من خلال رواياته ، ويحدث أن هذا الروائى يسمى چورچ ميرديث ، لكن هذه مجرد مصادفة بسيطة ، والذى يهمنا حقيقة هو «روائى مفترض» وليس الرجل الذى يسمى «چورچ ميرديث» .

وينبغى أن يكون الإنسان «فاليرى» لكى يكون لديه فى وقت واحد التحمس وحق طرح المشاكل التاريخية تحت هذه الصيغة المجردة ، لكن كل كاتب للتراجم يقلب فى أعماق ذاته ، يقترب قليلاً سواء أراد هذا أو لم يرد من حالة روحية مماثلة .

لقد سأل أحد الناشرين كاتباً فرنسياً شاباً أن يعد له «ترجمة حياة» يصدرها فى مجموعة من التراجم ، فأجاب الكاتب : بكل سرور ، لكننى لا أعرف التاريخ ، فاختر أنت شخصية ، لكننى فقط أريد أن تكون شخصية رجل أو امرأة كان يلذ لها أن تطوع حياتها فى اتجاه معين ، وأن تكون قد اصطدمت بباب مغلق» .

وهنا مرة أخرى نجد الحالة الخالصة «للحاجة للتعبير» التى تتغلل الموضوع المختار - والتى تشكل عاطفة مهيمنة ربما كانت هى وحدها القادرة على إخراج «عمل أدبى» ، وصدقونى ، إننى أرى بوضوح تام ، إلى أى مدى يمكن أن يصبح ذلك اللون من التراجم خطيراً . فمن خلال الرغبة فى التعبير عن الذات وتحليل النفس ، ومن خلال التعاطف أو اللاتعاطف مع شخصية ما (لأن المشاعر القوية يمكن أن تكون مجسدة فى

حالة اللاتعاطف كما هو الشأن مع ستراتشى) فإن كاتب التراجم المنفعل ، يمكن أن يشوه، غير متعمد ، الحقيقة التاريخية ، وإذا حدث ذلك ، فإن جنس التراجم سوف يدان ، ويكون نيكلسون على حق فى تعبيره عن «الذاتية غير المقبولة» .

وقبل كل شىء ، فإن التاريخ (أو ما نعتقد أننا نعرفه) ينبغى أن يكون موضع احترام ، «فأن تطبع ترجمة حياة ، وأن تعلن أنها ترجمة وليس رواية ، يعنى هذا أنك تقدم وقائع حقيقية ، وكاتب التراجم مدين لقارئه بالحقيقة قبل كل شىء» ، وليس له الحق فى أن يصوغ بطلاً وفق ما يتمنى ، وليس له الحق فى أن يخترع حوارات ولا أن يختلق مواقف ، وليس له الحق فى أن يهمل بعض الوقائع لأنها سوف تصعب من عملية البناء النفسى لشخصياته ، لكن يبدو أنه بالإمكان فى بعض الحالات (وهى حالات نادرة) إذا كان اختيار البطل موفقاً وملائماً لطبيعة المؤلف ، أن يستطيع المؤلف أن يعبر عن بعض مشاعره الخاصة ، دون أن يحرف من مشاعر بطله .

لكن هذا التوحيد بين المؤلف والبطل هو بطبيعة الحال نادر الحدوث ، ونادر كذلك عدد الأبطال الذين يمكن أن يعالجوا بهذه الطريقة ، ويمكن أن يتخيل الإنسان ، بصعوبة ، المؤلف الذى يكتب وفقاً لهذا المنهج عن حياة دوق ولنجتون ، وأكثر صعوبة أن تتخيل من يكتب عن هنرى الثامن .

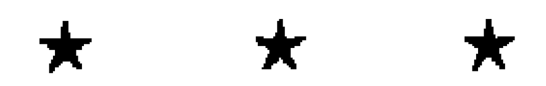
لكن إذا كان هذا التطابق التام ، وهذا الخلط بين المؤلف والبطل يشكل حالة نادرة، فإننى أكاد أعتقد أن بالإمكان كتابة ترجمة حياة ، دون أن يضطر المؤلف ، من زوايا معينة وفى لحظات معينة أن يكون لديه نفس مشاعر بطله ، وبعبارة أخرى نتساءل . كيف يفهم المؤلف بطله ؟

إن روح ذلك الذى كتب عن حياة كارليل ، أصبحت على الأقل فى لحظة من اللحظات ، شبيهة بروح كارليل ، ولو لم يكن لديه ذكاء شعورى من ذلك اللون لقدم لنا نموذجاً بغيضاً لكارليل .

فى كل حقيقة سيكولوچية ، هنالك ، وينبغى أن يكون هنالك جانب من التخمين، فليس فقط من خلال الأسباب النقدية نستطيع أن نفهم لماذا لم يحب بايرون ، الليدى

كارولين لامب ، ولكن ، من خلال قراءات طويلة ، ومن خلال معايشة حميمة لرسائلها ، ومن خلال معايشة مماثلة لبيرون ، ستضاء الشخصيات لنا فجأة من الداخل، لأنها فى لحظة ، ولو كانت قصيرة ، سوف تتصادف شخصياتهم مع شخصياتنا ، سوف يقول المؤرخون : «مازال المنهج خطيراً» ونحن نعرف ذلك جيداً ، إنه شديد الخطورة ، ويتطلب أن تتحرك فيه الخطى بحذر شديد ، وبنزاهة تامة ، وبصراحة ألا يتغير حدث واحد ، إن هذا المنهج لا يسانده إلا دليل واحد ، ولكنه دليل شديد القوة وهو «أنه لا يوجد منهج آخر» .

إننا يمكن أن نفهم حقيقة علمية من خلال التحليل والافتراض ، ولكننا لا يمكن أن نفهم ذاتاً إنسانية من خلال استحضار كل التفاصيل الخاصة بها ، لأن الذات الإنسانية ، تمثل تعقيدات لا نهاية لها ، وقد تتطلب مئات السنين دون استيعاب كل هذه التعقيدات ، وينبغى أن نفهمها (ونستولى عليها) فى لحظة انقلاب شبيه بقلب نظام الحكم .



وماذا عن القارىء ؟

إن القارىء أيضاً يبحث فى التراجم التى يقرؤها عن وسيلة تعبير «إن المتعة الشديدة الواقعية التى يجدها القارىء الذكى اليوم فى التراجم – كما يقول نيكلسون – سببها – بصفة عامة – وجود طاقة تفكيرية شديدة الحيوية ، إن ردود أفعاله تتم من خلال مجريات دقيقة ، تتحرك عبر المطابقة والمقارنة ، إنه يطابق نفسه مع بعض خصائص البطل ، ويقارن مشاعره الخاصة وتجاربه مع مثيلاتها عنده ، وهذه الخطوات – كما يقول لورد أكسفورد Lord Oxford – تعطيه متعة واقعية» .

وهنا أيضاً يوجد تشابه ولكنه تشابه فى الاتجاه المقابل ، فالمؤلف يتشابه مع بطله لكى يحاول أن يفهمه ، والقارىء يتشابه مع البطل لكى يحاول أن يحذو حذوه ، ولا شىء أكثر تأثيراً على تصرفات الرجال من معرفتهم بتصرفات رجال آخرين «ومادام هذا قد فعله غيرى فإننى أستطيع أن أفعله» هكذا يقول القارىء لنفسه .

إن من اللافت للنظر أن نلاحظ عند قراءة تاريخ نابليون ، التأثير الذى وقع عليه من خلال قراءته لبلوتارك ، وبصفة عامة تأثير بلوتارك على كل رجال الثورة الفرنسية ، وبعد ثلاثة أجيال سوف نجد تأثير تاريخ الثورة نفسها على رجال السياسة الفرنسيين من أحزاب اليسار ، ومثال ذلك دانتون Danton(٥٠) ، وسان جست Sant-Just(٥١) وميرابو Mirabeau(٥٢) ، وتأملوا كذلك فى مرحلة شباب دزرائيلى ، كيف كانت حياة قيصر ، أو حياة كبار رجال الدين ، ذات تأثير على تكوينه .

وإذا فكرنا نحن فى أنفسنا ، والغالبية منا ذوات ليس لديها طموحات كبرى ، ولا تهز حياة كبار السياسيين أوتار طموح فى أرواحنا ، فإننا نلاحظ مع ذلك وجود تأثيرات معنوية علينا من خلال قراءتنا لحياتهم . وهذا التأثير غالباً ما يكون جيداً ، ذلك لأن الرجال الذين تكتب سيرة حياتهم يكاد يكون مستواهم دائمًا «أعلى من المتوسط» ، ويحملوننا فوق مستوى قلق الحياة المتواضعة ، إلى مستوى من الإبداع أكثر حرية ومستوى من التفكير أكثر علواً ، فبعد الانتهاء من قراءة حياة «بتهوفن Beethoven أو حياة راسكين Ruskin(٥٣) أو حياة جوته Goethe ، لا يشعر الإنسان بطبيعة الحال أنه فى قامة هؤلاء العمالقة ، ولكنه مع ذلك يكتشف أنه يوجد فى كل روح شخصية تستوعب وترضى عن مواقفهم النبيلة ، ونقول لأنفسنا إنه يوجد لديهم هذا الجانب من العظمة الذى كان يمكن أن يضيع فى البداية فى غاية الرغبات والانفعالات الحتمية ، ونظن أنهم ربما كانوا قد عانوا وهم يزرعون هذا المربع الصغير من الأرض ويحمونه من اجتياح الأعشاب له لكى يتمكنوا أولاً من إنقاذه ثم يعملوا على مده وتوسعته .

وكما نخرج بحالة أفضل بعد قراءة الروايات الكبرى مثل الحرب والسلام ، أو «مسز دالوى Mrs. Dalloway» فإننا نخرج بحالة أفضل بعد قراءة حياة العظماء .

ومن هنا فإن «التراجم» ، أردنا أو لم نرد ، جنس أدبى يؤثر فى المعنويات أكثر من أى جنس أدبى آخر ، ودون شك ، فإن الرواية كما سبق أن قلنا ، توقظ هى كذلك مشاعر قوية ، وكل إبداع أدبى عبر اهتمامه بالعواطف ومن خلالها بالإمتاع ، يؤثر فى المعنويات ، لكن التراجم أكثر قرباً لأن مصداقية الحكاية ، وتيقن القارىء فى الوجود الواقعى للذوات التى يدور الحديث حولها يجعل التأثير أكثر عمقاً .

عندما يقرأ طفل قصة أوليفير تويست Olivier Twist ، سوف يقول ما أروع هذا الصبى الصغير أوليفير تويست ، لكن هل يعتقد هو حقيقة أن ذاتاً إنسانية يمكن أن تكون بهذا الكمال وأن تقوم بمثل هذه المغامرات ؟ وعندما يقرأ فتى فرنسى ، أمجاد جون بارت Jean Bart أو يقرأ فتى إنجليزى أمجاد نيلسون Nelson يدرك أن هذه الحكايات حقيقية، وربما كانت المشاعر أقل حيوية من مشاعرنا ونحن نقرأ رواية ، لكن التأثير على الأفعال أقوى .

ومن ناحية أخرى فإن هذا التأثير ليس دائماً تأثيراً جيداً ، إن قوانين المحاكاة النفسية تقتضى بأن الإنسان قد يحاكى إنساناً آخر حتى ولو لم يقره على ما فعل ، وبنفس الطريقة التى ينبغى أن نتلافى فيها معايشة أصدقاء نرفض نمط حياتهم ، لأنه كما يقال «النموذج ينقل العدوى» ، فإننى أعتقد أننا ينبغى أن نتلافى «المعايشة من خلال القراءة» للشخصيات الخطيرة .

إن من يتصدى لكتابة التراجم عليه أن يكون أكثر حساسية بالنسبة للتقاليد الأخلاقية من أى كاتب آخر ؛ فإن أى خطأ فى كلمة أخلاقية واحدة ، سيطرح ، أردنا أو لم نرد ، قاعدة من قواعد الحياة مؤسسة فوق نماذج فردية .

إننى مقتنع بأنه سوف يتم التركيز فى فرنسا خلال السنوات القادمة على تطور ظاهرة بدأنا نلمح الآن آثارها الأولى وهى انتعاش المشاعر الرومانتيكية ، وكثير من التراجم تكتب فى فرنسا الآن والجمهور يقبل عليها إقبالاً متزايداً ، وعلى نحو خاص تتم كتابة تراجم كبار الرومانتيكيين ؛ لأن حيواتهم غنية بالمشاعر الدرامية ، ومن المؤكد أن قراءة أعمال كهذه تؤثر على جيل خارج من الحرب يمتلك كل عناصر الرومانسية كما كان الشأن بالنسبة لجيل سنة ١٨١٥ ، وإن كان يجهل هذه العناصر .

وإذا كان القارىء يقلد كبار الشخصيات ، فإن هذا التقليد وحده هو الذى جعلها كبيرة ، وتأثير كهذا كان يمكن أن يكون ممتازاً ، لكنه لسوء الحظ ليس دائمًا كذلك : وقد قدم باسكال Pascal فى كتابه أفكار "Pensées" السبب فى الإقبال على تقليد الشخصيات «الأقل جودة» ، يقول :

«إن نموذج طهـارة الإسكندر لم يجب القـارات بنفس القـدر الذى سـار به نموذج سكره عبر الأزمان، وليس من العيب أن لا تكون فاضلاً مثله.

ويبدو أنك سوف تكون معذوراً إذا لم تتجاوزه فى الرذائل ، ويجرى الاعتقاد بأن الإنسان لا يقع فى إطار الرذائل العامة للبشر عندما يرتكب رذائل العظماء ، ومع ذلك لا يتم الالتفات إلى أن هؤلاء العظماء من خلال رذائلهم يقعون هم أنفسهم فى إطار الرذائل العامة للبشر ، إنهم ينتظمون فى طرف الخيط الذى ينتظم فيه عامة الناس ، لأنه مهما كان ارتفاعهم فإنهم يلتقون مع عامة الناس فى نقطة ما ، إنهم ليسوا معلقين فى الهواء ، أشياء مجردة عن مجتمعاتنا لا ، لا ، فإذا كانوا أكبر منا ، فذلك لأن رؤوسهم أكثر ارتفاعاً ، لكن أقدامهم فى نفس مستوى انخفاض أقدامنا ، وأقدامنا كلها فى نفس المستوى وتعتمد جميعاً على نفس الأرض ، ومن هذه الناحية فهم فى نفس مستوى انخفاضنا ، وفى نفس مستوى انخفاض أقزامنا ، أطفالنا ، دوابنا .

وهنا ينبغى أن نسجل ملاحظة هامة ، وهى أنه حتى لو كانت الحياة المروية هى حياة شخصية ذات خصائص عالية وحتى إذا كان القارىء لهذه الحياة جديراً بأن يفهم هذه الخصائص فسوف يستنتج من «السيرة الذاتية» دائمًا خاصة معنوية فردية ولا يستنتج منها أبداً خاصة معنوية اجتماعية .

والأفراد الذين أثاروا ضجيجاً فى التاريخ السياسى أو الأدبى ، لكى يصيروا موضوعات للتراجم وصلوا غالباً إلى هذه النتيجة عن طريق الاهتمام فقط بذواتهم أو بإبداعاتهم ، وهذه ظاهرة لافتة للنظر فى سير كبار الكتاب ، حتى عندما يتعلق الأمر بشخصية تبدو فى الظاهر شديدة التألق الاجتماعى مثل ديكنز ، فإننا نرى على الفور أن حب الذات كان طاغياً . ومنذ اللحظة التى يبطىء فيها سرعة الكتاب الذى يعده ، أو يبدو له أقل جودة ، يبدأ فى إلقاء اللوم على العائلة ، أو المكان الذى يتواجد به ، ويحب مغادرة هذا المكان ، ليس فى خلال ثمانية أيام ولا خلال يومين ، ولكن فى الحال .

ولنتأمل – بحياد – حياة واحد مثل تولستوى ، عن طريق إلقاء الضوء عليها من خلال ما قاله عنه أبناؤه ومن خلال السيرة الذاتية للكونتيسه تولستوى ، وسوف نرى هنا كذلك أن التطور المجتاح لشخصية قوية كان بلا حدود .

والنتيجة الطبيعية هى أن القارىء إذا كان يعتقد فى نفسه أقل قدرة من العبقرية فى أى ناحية ، سيجد نفسه مدفوعاً من خلال قراءة حياة العظماء فى اتجاه الحاجة إلى الاستقلال وإلى ازدراء القواعد والتقاليد الاجتماعية ، وحتى بالنسبة للرجال الذين هم متواضعون وهادئون ولديهم قدر قليل من الطموحات المعلنة مثل باستير مثلاً أو دارون ، فإن التراجم تلتقط منهم على نحو خاص الأحداث التى من خلالها يبدو اختلافهم عن الآخرين ، والتى تعطى لشخصياتهم أبعاداً لا تملكها شخصيات متوسطى الرجال ، والتى لم يكونوا هم أنفسهم يعرفونها .

ولنقرأ التراجم الرسمية لهربرت سبنسر Herbert Spencer[٥٤] فلن نجد فيها هذا العجوز الغريب ، الشديد الانشغال بأن يرسم بالألوان الحمراء أزهار سجادته على النحو الذى صورته لنا الفتاتان الحسناوان اللتان قضتا معه عدة سنوات فى أخريات حياته ، وكتبتا «الحياة المنزلية مع هربرت سبنسر» .

وأنا أعلم جيداً أن بعض الناس يمكن أن يرد قائلاً : «ما الذى يهمنا إذا حكمنا على فيلسوف بأنه كان يعلق أهمية كبيرة على لون سجادته أو على متع حسناواته»؟

لا أعرف ، ولكن هنالك دائمًا خطر فى أن نقدم مثالاً على الحياة الممكنة من خلال حياة أصبحت غير واقعية من خلال تعرضها لكم هائل من الإسقاط والنسيان .

إننى أعتقد أن المؤكد أن الحقيقة حول إنسان ما تؤخذ على نحو خاص من المواقف التى شكلت عظمته ، لكننى أعتقد أيضاً أننا ينبغى أن لا نهمل المواقف التى صنعت حماقاته ، لأن العظمة الحقيقية تصنع من حماقات أمكن السيطرة عليها .



ولنلخص الآن الدور المعنوي الأخلاقى للتراجم . إنها توقظ فينا شعور العظمة ، وتعطى الثقة من خلال إظهارها قوة الفرد ، وتقدم مخاطر الغليان المستمر الذى لا يعرف الهدوء ، ومع ذلك فإذا استطاعت أن تظهر ، إلى جانب الأحداث المأساوية للحياة ، جانب الهدوء والنسيان الذى يعقبها ، وإلى جانب الطموحات الكبيرة ، الزهو بتحقيقها، يمكن أن تكون كذلك عنصر تسكين وتهدئة .

هنالك فى وقت واحد جمال رائع ، ورقة بالغة فى صورة العجوز راسكين وهو يجلس أمام نافذته ، ويتأمل فى غموض مرور السحاب ، ويهمس لنفسه «جميل .. جميل»، وكاتب سيرة مثل ستراتشى استطاع أن يمرر خلال حكاية الأحداث فكرة شعرية حول قدر ، الإنسان هى فكرة تسرب الزمن ، ومذلة الظروف الإنسانية ، وقدّم إلينا أسراراً عذبة .

ولتوضيح هذه القيمة المعنوية الأخلاقية الكبرى ، ينبغى على كاتب التراجم ألا يفكر مطلقاً فيها .. فى سنة ١٨٤٠ – كما يقول نيكسلون – ظهرت من جديد أهمية الأهداف الحقيقية للتراجم ، وعرف فن التراجم تدهوراً حتى سنة ١٨٨١» . وهذا حقيقى ، فكل كاتب للتراجم كان ينبغى أن يكتب على الصفحة الأولى من مخطوطته «لا تصدر حكماً على الإطلاق» ، والحكم الأخلاقى ، يمكن أن يقترح ، وبدءاً من اللحظة التى يعبر عنه فيها ، سيجد القارىء نفسه داخل عالم الأخلاق ، وخارج عالم الجمال .

لقد كتب ليثون ستراتشى مقالاً جيداً حول كارليل أوضح فيه أن رغبة كارليل فى أن يكون نبياً أضرت كثيراً قيمته كمؤرخ .

«الرغبة فى النبوة ، هى رغبة فى الاضطلاع بمهمة أخلاقية ، وتلك كانت من شواغل كارليل التى أضرت كثيراً بقدراته الفنية ، وهذا غريب ، لكن النزعة الأخلاقية يبدو أنها تنتمى إلى طبقة الأشياء التى تحمل قيماً كبرى ، وهى أشياء تشكل جزءاً هاماً من الطبقة الحركية الإنسانية ، لكن لا ينبغى الحديث عنها إلا بكثير من التيقظ والحذر ، ولم يكن كارليل يعرف هذا ، وكانت النتيجة كارثة ، وخاصة فيما كتبه عن التاريخ ، فلم يكن بإمكانه الإفلات من سطوة التصورات الأخلاقية .

إن الذى يحرص على تحقيق أهداف «أخلاقية» داخل عمل فنى أياً كان نوعه ، سواء أكان رواية أو ترجمة حياة أو عملاً ينتمى إلى الفنون الجميلة ، ينسى أن الذى يحرص على أن يبرهن على شىء معين لا يبرهن على أى شىء ، وهذا لا يمنع من أن موضوعات أخلاقية كبيرة يمكن أن تمتزج بالعمل الإبداعى ، ولنفكر مرة أخرى فى إبداعات الدراما الغنائية عند فاجنر ، فلا يمكن القول بأن عملاً مثل Teralogie يبرهن على شىء ، لكنه عبر خلال موضوعات كبرى ، مثل عبادة الذهب ، الخلاص من خلال

الحب ، وهى موضوعات توسع مرة أخرى هذه اللغة التى هى فى وقت واحد ، غامضة وواضحة وهى لغة الموسيقى ، وأنا أظن أنه يمكن أن يحدث نفس الشىء فى «ترجمة عظيمة» تستلهم وتستند إلى المشاعر القوية ، وإذا كان من المحظور على كاتب الترجمة أن يقترح هدفاً أخلاقياً يسعى إلى تحقيقه فإن من الجميل أن نستمع من خلال ترجمته ، من وقت إلى آخر ، إلى موسيقى القدر وهى ترسل ألحانها .

* * *

الفصل الخامس

السيــرة الذاتــية

الفصل الخامس

السيرة الذاتية

عندما يبدأ محاضر ما فى إلقاء سلسلة من المحاضرات حول موضوع واحد فإن المحاضر يبحث عن فكرة محورية يستطيع خلال سلسلة المحاضرات أن يتابع خيطها الرئيسى ، وعندما يلتف حول الموضوع الرئيسى ، أو يقترب منه من زوايا شديدة التباعد، ينتهى بأن يلمح ما الذى قدمته له وحدة الموضوع ، فسلسلة المحاضرات إذن مثل واحدة من هذه الحدائق الكبيرة التى يقع فى محورها أحد القصور ، والحديقة مخططة جيداً ، فكل الممرات تتقارب فى اتجاه محور النجمة ، وعندما يدخل الإنسان من باب صغير لا يعرف ، فى البداية ، أى اتجاه سوف يسلكه ، ويعبر ممراً أولاً وثانياً وثالثاً ، وسيرى عندئذ أن هذه الممرات قد كشفت له عن المحور غير المرئى ، وتتراءى أمامه الخريطة الكاملة ، وأظن أن هذا هو ما حدث لنا .

لقد دخلنا عالم التراجم من خلال ممر «الإبداع الأدبى» ومن خلال ممر «وسيلة التعبير» وممر «العلم» ، ورأينا أنها جميعاً تقودنا نحو سؤال محورى : هل من الممكن أن نعرف الحقيقة حول إنسان ما ؟ وحتى الآن ، فإن الإجابة تبدو لنا سلبية ، لكن بقيت زاوية يمكن أن يتولد عنها بعض الأمل وهى «السيرة الذاتية» .

«حياة الإنسان يمكن أن تكتب على أفضل طريقة من خلاله هو» هكذا يقول الدكتور چونسون ، ولكن ، هل الدكتور العظيم على حق ؟

ودون شك ، فإنه يبدو فى الواقع أن كل إنسان يعرف بقدر كافٍ من الامتياز وقائع حياته الخاصة ، وأنه يكفى أن يكون نزيها لكى يقدم لنا حكاية كاملة ، ويبدو على نحو خاص أنه لو أراد أن يكتب ترجمة نفسية ، يستطيع أن يكتبها بجودة إنسان استحضر حركاته الداخلية ودوافع تصرفاته ، وأكثر من هذا أسرار هذه التصرفات التى كان يريد أن يتمها ، والتى لم تسمح له الظروف بإتمامها .

هذا هو ما يبدو أولاً ، ولكن لو أننا أمعنا التفكير فترة أطول فسوف نجد أن هناك تحفظات جادة على هذه الفكرة ، فكثير من الأسباب يمكن أن تجعل حكاية السيرة الذاتية غير دقيقة أو غير صادقة .

السبب الأول : هو النسيان ، فعندما نبدأ فى كتابة تاريخ حياتنا يكتشف معظمنا أنه قد نسى جانباً كبيراً منه ، والبعض ينسى مرحلة الطفولة بأكملها ، وفيما يتصل بى شخصياً ، فحتى سن السابعة أو الثامنة لا أجد إلا عدداً نادراً من الذكريات الواضحة ، وتبدو لى كأنها لوحات منعزلة يحيط بها من كل جانب شواطىء النسيان السوداء ، وربما كان انغلاقاً خاصاً بشخصى ، فبعض الكتاب يبدو أنهم يستحضرون ذكريات أشد بعداً فى الزمن ، وتولستوى يتذكر بوضوح المشاعر التى مر بها عندما كان عمره ستة شهور، وكيف أنهم كانوا يضعونه فى وعاء خشبى أثناء الاستحمام وهو يتذكر رائحة الخشب الممزوجة بالصابون والشعور بقدميه تنزلقان على جدار الوعاء المملوء بالرغوة.

وإدموند جوس Edmund Gosse فى كتابه «أب وابن» Pére et fils يستحضر ذكريات واقعية محددة عن طفولته ، وجوته يتذكر جيداً نزهاته الطفولية فى فرانكفورت، ومن الغريب أن نلاحظ أن الطفل جوته كانت لديه مشاعر الرغبة فى أن يغوص فى ألف حياة مختلفة ، وكان ، وهو ينظر إلى الحدائق الصغيرة للأغنياء فى فرانكفورت يحمل من الانطباعات ما يحمله «رجل الأدب» .

لقد وصف أنطونى ترولوب Anthony Troilope[٥٥] بطريقة رائعة مشاعره وهو تلميذ فى السابعة يقول : «إننى أذكر بوضوح تام الدكتور بتلر و مديرنا ، وهو يستوقفنى فى الشارع ويسألنى ، بكل صواعق جوبتيير فى حاجبيه وكل رعوده فى صوته ، إذا ما كان فى الإمكان أن ترزأ مدرسة «هارو» بصبى صغير قذر إلى حد يثير الرعب مثلى . نعم هذا هو ما استطعت أن أشعر به فى هذه اللحظة ، نعم لكن مشاعرى لم تكن مرئية ، وبالتأكيد كنت قذراً ، ولا أشك فى هذا ، ولكننى أعتقد أنه كان قاسياً .

وترولوب يتذكر هذه المشاعر لأنه كان شديد الحيوية ، والطفولة غالباً لا تظهر للرجل إلا على أنها سلسلة من المواقف الشديدة الندرة ، وهى مواقف ينتج عنها انطباع شديد العنف ؛ لدرجة أن الصدمة العصبية الناتجة عنها تهزنا من جديد بعد سنوات طويلة ، ومن أجل هذا فإن الطفولة فى زمن الحروب أو الثورات تخلف ذكريات أكثر من الطفولة الهادئة أو السعيدة .

وفى السيرة الذاتية التى كتبها بنجامين هايدون Benjamin Haydon نرى التأثير الشديد الواقع عليه من الثورة الفرنسية ، وكيف أن الصبى الإنجليزى الصغير كان يلعب فى عام ١٧٩٤ بمقصلة صغيرة يقطع من خلالها رأس لويس السادس عشر خمساً وعشرين مرة فى اليوم .

وفى بعض الأحيان تكون الذكريات من الدرجة الثانية ، كأن يقص علينا آباؤنا أو أجدادنا الذكريات الخاصة بطفولتنا ، وذكرياتنا فى الواقع تكون هى ذكريات حكاياتهم، وهربرت سبنسر الذى حرص وهو يكتب سيرته الذاتية أن يلاحظها ملاحظة عالم قال بكل وضوح :

«بالنسبة لأحداث الطفولة أخذت ذكرياتى هذا الشكل الثانوى الذى كادت تتسم به كل ذكريات هذه المرحلة ، حتى أعتقد أننى فى مرحلة سابقة من العمر ، كنت أتذكر ببساطة أنه كان هناك زمن لى فيه ذكريات ، كانت لى أخت صغيرة هى لويز ، كانت أصغر منى بعام ، وماتت فى سن الثانية ، ولعبى معها فى الحديقة تركت لى صوراً شاحبة ظلت باقية لفترة طويلة من الزمن ، وكذلك ظلت ذكرياتى عن اللحظة التى تهت فيها فى المدينة التى توقفت فيها لكى أبحث عن منزل صديق كنت أحبه كثيراً ، وكانت النتيجة أن أرسلوا منادياً عاماً يبحث عنى فى طرقات المدينة ، لكن أكثر ذكريات طفولتى حيوية، كانت عن المرة الأولى التى تركت فيها وحيداً ، كان كل الناس قد خرجوا إلا الحاضنة التى كانت موكلة بى ، وانتهزت هى الفرصة لكى تخرج أيضاً ، وأغلقت الباب بالمفتاح وتركتنى وحيداً . وكانت العادة أنه فى إحدى ليالى الأسبوع – وقد تصادف أن كانت تلك الليلة – تقرع الأجراس العالية من فوق برج كنيسة «توسان أدبرى» ، وبينما كنت أعانى معاناة الشهداء من الشعور برهبة الوحدة الأولى انطلقت دقات الأجراس فى مرح ، وكان أثر ذلك أن استقر فى نفسى لون شديد من الربط والتداعى استمر طوال النصف الأول من حياتى ، وحتى فى مرحلة شبابى لم أستمع مطلقاً إلى هذه الأجراس إلا وتثير فى نفسى مشاعر الحزن .

نعم هذا هو ما يبقى لنا من طفولتنا ، إنها أشياء صغيرة مثل هذه ، ومشاعر غامضة ممزوجة بالربط والتداعى وأسبابها أصبحت غامضة ، وليس هذا كافياً لتحليل

ذواتنا التى تصبح شديدة التعقيد فى عمر السادسة أو السابعة ، ومن خلال التحصيل الهائل للمفردات والأفكار والمشاعر ، ومن خلال تمرسنا بالعالم الخارجى ، وبالصور المتتابعة عن المجتمع الذى يتشكل داخل روح الطفولة عندنا ، لا نكاد نحتفظ بشىء ، وعلى هذا النحو ، فإن السيرة الذاتية عن مرحلة الطفولة تكاد أن تكون دائماً متواضعة وزائفة ؛ حتى ولو كان المؤلف مخلصاً .

ومن ناحية أخرى فإن هذا سبب تذوقنا على نحو خاص ذكريات أولئك الذين كان لهم حظ الاحتفاظ ببعض الصور الوفية عن تلك المرحلة فى حياتهم ، وقد أشرنا من قبل إلى طفولة تولستوى .

وقد وصف موريس بارنج Maurice Baring طفولته بطريقة جميلة فى كتابه «عرائس الذاكرة Les Marionnette de la Memoire» ، وأنا أحب كذلك الصفحات الأولى التى كتبها فورست ريد Forrest Reid تحت عنوان «المارق Apostat » .

إن آلية النسيان تؤدى وظيفتها على امتداد الحياة ، وقوة النسيان عندنا ، تبلغ غاية كمالها فى مرحلة الطفولة ، لأن الفرد اليانع يكون قد استقر داخل إطار اجتماعى ، وهو ما يربط ذكرياته بألوان من الواقع المحدد الذى يحيط به ويعيشه ، ومع ذلك ففى كثير من الأحيان يجد أنه فى غربة وانقطاع جذور عن مناطق كاملة فى حياته غطّاها النسيان ، وحتى فى الحالات التى يتذكر فيها تجىء الذكريات غير كاملة ، ولنفترض مثلاً أننى حاولت أن أحرك ذكرياتى عن شهر أغسطس سنة ١٩١٤ ، فسوف أجد حقيقة بعض الصور ، لكن ما الذى تمثله ؟ ربما بعض اللحظات ، لكن كلّ ما عدا ذلك، كل الساعات الطويلة من الانتظار والقلق تلاشت إلى الأبد .

إننا نلاحظ قوة النسيان ، عندنا ، عندما نعثر على بعض الملاحظات التفصيلية التى كتبناها نحن حول أحداث كنا شهودها ، وعند قراءتنا لملاحظاتنا نحن تتحول الصور إلى أحداث ، لكننا نلاحظ أننا لو لم نكن قد احتفظنا بهذا الشاهد المكتوب ، لكان يمكن أن نشكل حكاية ليست فقط غير كاملة ، ولكنها أيضاً غير دقيقة .

ومن أجل هذا فإنه ينبغى أن نعطى قيمة خاصة للمذكرات الممزوجة باليوميات ، كما هو الحال مثلاً فى السيرة الذاتية التى كتبها هايدون والتى سنتحدث عنها فيما بعد ، واليوميات الخالصة يمكن أن تبدو مملة من خلال رتابة الشكل ، لكن الشرائح التى تؤخذ من اليوميات وتدخل فى نسيج حكاية عضوية تعطيها مصداقية ملحوظة ، ومن المحتمل أن تكون كثير من المذكرات الكبرى قد كتبت من خلال الاستعانة بيوميات أقدم منها ، ولا يمكن أن نتصور مثلاً كيف كان يمكن للكاردينال ريتز Retz بعد خمسة عشر أو عشرين عاماً أن يكتب مذكراته ، وأن يقدم فيها حوارات كاملة بينه وبين الملكة ، وبينه وبين مازاران Mazarin ، إذا لم يكن قد اعتمد على بعض يومياته الخاصة ، ومن ناحية أخرى فيما يخص جلسات البرلمان على مضابط هذه الجلسات .

إننا ننسى على نحو خاص أحلامنا ، وغالباً ما ننساها بعد لحظات من استيقاظنا ، وفى سيرة ذاتية نزيهة ، تغيب الأحلام غياباً تاماً ، ومع ذلك فإن حياتنا وأفكارنا صُنعت – فى جانب منها – من نسيج الأحلام والرؤى .

وفى الحقيقة فإن الأحلام والوقائع يفتقدان معاً فى حكاياتنا ؛ لأن أيامنا ولياليا تتشكل من لا نهائية الصور والأحاسيس . واللانهائى ، من خلال تعريفه ، هو غير القابل للنفاذ ، وقد كتب جيمس جويس ثمانمائة صفحة فى روايته «عوليس» ؛ لكى يقص يوماً واحداً فى حياة رجل ، وهو مازال بعيداً عن أن يكون قد استنفذه . ماذا نقول – إذن – عن سيرة ذاتية تحيط بعشرين ألف يوم من حياة فى عدة مجلدات ؟

٢ – **السبب الثانى** للتحريف هو النسيان المتعمد لأسباب جمالية ، فإذا كان كاتب السيرة الذاتية ، هو فى نفس الوقت كاتب ذو موهبة ، فسوف يحاول ، أراد أو لم يرد، أن يجعل من قصة حياته «إبداعاً فنياً» – ولكى ينجح فى هذا فإن مواد كتابه ، حتى بعد تعرضها للانتقاء خلال النسيان الربانى ، سوف تبقى غزيرة جداً ، ولنأخذ مذكرات مثل مذكرات بيبيز Pepys ؛ فهى مسلية جداً ، وتؤثر فينا بشدة لألف سبب ، وهى ليست بأسباب أدبية ولكى نصنع منها إبداعاً فنياً ، فلابد أن نمحو منها الكثير ، وهذا يصدق أيضاً على يوميات أمييل Amiel[٥٦] ، واليوميات القصيرة وحدها هى التى يمكن أن يتحقق فيها – فى وقت واحد – جمال وسذاجة الحياة اليومية ، والجمال الفنى الذى تقدمه

الحكاية ، ووحدة شخصية الكاتب ، وهذه على سبيل المثال هى حالة اليوميات الرائعة من بايرون إلى رافن Ravenne التى تمت إعادة طبعها تحت رعاية اللورد إرنل Ernle ، لكن يوميات «رافن» كانت تروى تاريخ عدة أيام ، وكسل بايرون لم يسمح له أن يكتب على هذا النحو قصة بقية حياته ، ومن المحتمل أن تكون المذكرات التى طبعها «سور» كانت مذكرات معدلة ، صيغت من خلال مجموعة من دوافع النسيان المعقولة والضرورية.

لقد قال هربرت سبنسر بوضوح ، إنه طوال حياتنا فإن الذاكرة لا تتوقف عن أن تدع أشياء تسقط ، وتبنى أشياء أخرى ، وتصفى وتعدل من شكل الحقيقة ، دون أن تفسح أى مجال للحياة اليومية ، ووقائعها البسيطة ، وفتراتها التى تمر دون أحداث ، والتى تشكل – مع ذلك – جوهر الوجود الإنسانى .

يقول سبنسر : «إن أى ترجمة أو سيرة ذاتية ، مضطرة لأن تلغى من حكايتها الأشياء العادية فى الحياة اليومية ، وأن تقتصر تقريباً على الأحداث والوقائع والملامح المهيمنة ، وبعبارة أخرى ، فإنه من المستحيل أن نكتب أو أن نقرأ المجلدات الضخمة التى سوف يكون من الضرورى كتابتها ، لو أننا سجلنا كل هذه الأشياء العادية ، لكننا ونحن نلغى عاديات الحياة هذه التى تشكل بطريقة لا متناهية ، هذا الجزء الذى هو أطول من الجزء الذى يقضيه الإنسان مع الآخرين ، ونحن عندما نركز فقط على الأشياء المدوّية ، يتولد لدينا الانطباع بأن الحياة التى تترجم لها مختلفة عن الحيوات الأخرى ، ونقع فى نقص لا يمكن تلافيه .

وتلك ملاحظة دقيقة وعميقة تؤكد ما قلناه حول الخواص الخلقية والمعنوية الممعنة فى الفردية التى تستخلص من كل ترجمة ، فنحن نبحث خلال قراءتنا لسيرة رجل ما عن الانطباع بأن هذه الحياة كانت أكثر أهمية وأكثر امتيازاً من حياتنا ، وإذا كان هذا صحيحاً من ناحية لأنها حياة رجل عظيم ، فإنه ليس صحيحاً من ناحية أخرى ، لأن هذه الأحداث العظيمة ربما لم تشغل إلا بعض ساعات من حياة البطل ، وبقية هذه الحياة يكاد يكون تقريباً مشابهاً لحياتنا .

إن الذاكرة هى فنان عظيم ، فهى تختار ، ولكن اختيارها يكون جيداً أكثر مما ينبغى ، فهى تصنع لكل رجل ولكل امرأة من حياته تحفة فنية تساندها وثائق زائفة .

٣ – **السيرة الذاتية** لا تحرف ، فقط من خلال النسيان ، إنها تحرف كذلك من خلال التأثير الطبيعى للرقيب الذى تمارسه الروح على الأشياء التى لا تستريح لها ، ولنرجع إلى حكاية طفولة ما فعندما يكون الموقف مخزياً أو غير مُرْضٍ ، فيكاد يكون من المستحيل أن يروى بأمانة ، فنحن نسترجع الذكريات التى يلذ لنا استرجاعها ، ونحن نلقى إلى النسيان تلك التى تجرحنا ، ونحن نحورها أولاً بوعى ونصنع منها قصة أكثر جمالاً وأكبر حيوية ، وأكثر إثارة مما كانت عليه الأحداث الواقعية ، والنجاح الذى تلقاه القصة المحورة يشجعنا على أن ننمقها ، وشيئاً فشيئاً تصير هذه القصة هى مرجع ذكرياتنا وليست الأحداث التى جرت ، وفى كثير من المرات يحل إبداع خيالنا محل الصور الأكثر شحوباً للواقع المختفى .

وليس هناك أكثر يقيناً من أن نعثر على الملاحظات التى دوناها لحظة وقوع الأحداث ، وأن نقارنها مع ذكرياتنا عن هذه الأحداث التى تكونت فيما بعد ، وكمثال على الطفولة التى حورت بلا وعى من خلال إحساس عجيب بالخجل ، يمكن أن نستشهد بطفولة دزرائيلى ، الذى أكد فى كل فقرات السيرة الذاتية التى تركها أن عائلته قادمة من فينيسيا ، على حين أنها فى الواقع قادمة من مدينة صغيرة هى فورلى ، لكن اسم فينيسيا كان يروق له من خلال شهرة اسمها ، وتاريخها وجمال قصورها والحمام الوديع فى ميدان سان مارك ، وقد حدث الإحلال فى روحه ، بلا شك ، دون إرادته .

لقد قال سوينبرن Swinburne إن «هارولد نيكلسون لم يضع الفرصة لكى يزين شجرة نسبه بادّعاء بعض أسماء لامعة بين أجداده ، وهى أسماء وهمية خالصة» ، فقد كان يتحدث عن دماء فرنسية فى عروقه وأن هذه الدماء تمتد إلى بولينياك Polignac وعندما يشتد تحمسه يصعد بها إلى ماركيز ساد Sade ، وهذا كله غير صحيح ، كما أنه ليس من الصحيح أن كاردنيال ريتز Retz كان من جدوده الأقدمين اللامعين ، وهذه كلها أكاذيب ساذجة ومؤثرة إلى حد ما ، ولكنها فى النهاية أكاذيب وتحريفات .

٤ – لون آخر من الرقابة تتم ممارسته من خلال الحياء ، فقليل جداً من الناس لديهم الشجاعة لأن يقولوا الحقيقة حول حياتهم الجنسية ، ويمكن بالتأكيد الإشارة إلى

روسو ، الذى كان فى مناسبتين أو ثلاثة (فى سيرته) جريئاً جداً ، لكننا يمكن أن نتساءل في حال روسو عمّا إذا كان هنالك لون من الاستعراض جعله يبالغ فى ذكرياته حول هذا الموضوع ، وعلى أى حال ، فإن نموذج روسو نفسه يدل على أن اعترافات من هذا النوع هى مؤلمة ، إننا نفكر ونحن نقرأ مثل هذه الاعترافات فى الفكرة المزعجة التى استحضرها سويفت وهى فكرة تجمع لأناس عراة تماماً ، والإنسان ، سواء أردنا أم لا ، باعتباره كائناً مكسواً ، كائناً متحضراً قد أصبح أكثر حقيقة بالنسبة لنا من الإنسان العارى ، لقد تعرفنا من جديد على بنجامين كونستون Benjomin Constant الذى روى لنا فى «كراسته الحمراء» مغامرات حبه بطريقه مستترة ، ومن المستحسن – فى هذه الحالات – اللجوء إلى الإيحاء لا إلى الوصف ، فالذى ينتمى إلى خصائص الشخصية هو المشاعر والمواقف ، لكن السلوك الفيزيائى شىء عادى ومبتذل .

ومن ناحية ثانية ، كيف يقول كاتب السيرة الذاتية الحقيقية حول موضوعات كهذه ؟ ما دام يكتب باعتباره فناناً ، ومادام يعانى ككل فنان من الحاجة إلى التنفيس ، ولكى تشكل أى حكاية تنفيساً حقيقياً ينبغى أن تتيح للكاتب فرصة لبناء عالم يكون أكثر توافقاً مع رغباته مما كانت عليه حياته الحقيقية ، ولكى يبنى هذا العالم ، فإنه يصنع كما يصنع الروائى ، إنه يبدعه ، والفرق الوحيد بينه وبين الروائى ، أنه يبدعه وهو لا يقول (وربما وهو يعتقد) أن هذا هو عالمه الخاص ، على حين أن الروائى يكون على وعى بأنه يبتدع عالماً ، والزخمة الأولى عند الفنان – كما يقول فورست ريد Forrest Reid – تجيئه من لحظة عدم رضا .

إننى أستطيع أن أعدكم بأن أقدم لكم العالم الواقعى والناس الذين عاشوا فيه دون أى خرقة قناع ، لكننى أعلم أننى لا أستطيع أن أتمسك بوعدى .

٥ – وليس فقط الذاكرة التى تنسى سواء بفعل التأثير البسيط للزمن ، أو الرقيب الإرادى ، ولكن الأهم من ذلك أن الذاكرة «تعقلن» الأشياء ، إنها تبتكر بعد وقوع الأحداث ، المشاعر أو الأفكار التى كان يمكن أن تكون سبباً لهذه الأحداث ، مع أنها فى الحقيقة مخترعة من خلالنا بعد وقوع الأحداث التى هى فى ذاتها حصاد المصادفة .

وفى كثير من الحالات نجد دوافع نبيلة وبطولية لأشياء قمنا بها دون أن نريد بل ودون أن نعرف . ومن المؤكد أن نابليون لم يرد أن تقع أحداث اليوم الثانى عشر من الشهر الأول من شهور الثورة ، ولنقرأ يوميات الجنرالات ولنقارن صور المعارك ، بين الصور الواقعية والصورة المحكمة الجميلة التى انتهت إليها روايتها ، وفى إحدى المعارك قبل أن تبدأ الأحداث كانت هنالك خطة واضحة وفيالق متتالية وموجهة من قبل القيادة العامة وبدأت المعركة ، وتوافد بعض الناس ، وجرى آخرون ، وقطعت التليفونات ، وتفرقت المجموعات ، والقصة الحقيقية مملوءة بالكرب المرعب ، لكن ذاكرة الجنرال سوف تقول : «لقد انسحبت إلى الغابة لكى أوجه الضربة إلى ميسرة العدو» .

ونفس الشىء يحدث فى الحياة السياسية ، فنغمة الصوت لأحد المتحدثين ، ونوعية الحوار لها تأثير على القرارات المتخذة ، وغالباً ما تقود مشاعر كالحب والصداقة كثيراً من خطوات الإنسان ، فهو قد يغير حزبه السياسى ؛ لأنه تزوج امرأة لا تناصر أفكار الحزب القديم وهو يرتد أو يغير فلسفته ، كما فعل أوجست كونت ، فقد جعل من المرأة محور نظامه ؛ لأن «كلوتيد دى فو» Clotild de Vaw مرت فى حياته ، وإذا كان اقتصادياً فسوف يحور الأرقام ويجعلها تقول الشىء الذى يرضى من أصبحوا أعزاء لديه. وعندما تمر الأزمة سوف ينظر إلى الخلف ويعقلن الأشياء ، ويقول : «أنا اشتراكى ، أنا وضعى، أنا محافظ ، وخطواتى كانت على النحو التالى ، وهذه هى أسباب قناعتى» .

وفى فترة لاحقة ، عندما تجىء الشيخوخة ، سيجد نفسه إذا ما حلل الماضى ، فى مواجهة كل هذه الأزمات المتتابعة غير المتجانسة والمتناقضة ، ولا يستطيع أن يتحمل إلا أن يفهم ذاته ، فيحاول أن يضع لحياته نسقاً ويرتبها لكى يكون نظامها متلاحماً .

ولنحلل حالة روسو ، وهى حالة هامة ، لأن «اعترافات» روسو كانت من النماذج التى قدمت لأناس آخرين المتعة والشجاعة لكى يكتبوا سيرتهم الذاتية «إننى أصوغ مشروعاً لا سابقة له ، ولن يكون فى الإمكان تقليده» وفى حالة روسو : لدينا فى وقت واحد ، اعترافات كان مؤلفها صادقاً إلى درجة الامتهان ، ولدينا وسيلة للمراجعة تتمثل فى المراسلات التى تتوغل إلى درجة بعيدة ، ولهذا فإننا إذا قارنا بين الاعترافات

والمراسلات سوف نجد أنه بالنسبة للسنوات الأولى فإن روسو كان قد بالغ فى الحديث عن ثقل ظله وبلادته ، فرسائله تبلغ درجة عالية من الذكاء لا تستطيع أن تبلغها رسائل هذا الفتى الصغير الموجود فى الاعترافات ، لماذا ؟

ربما يكون قد أراد أن يضع روحه فى علاقة مع ثقل ظل الظروف المحيطة به ، ومن ناحية ثانية ، فإن روسو ، كان فى الخمسين مستقلاً ، جمهورياً ، ويريد أن يرى في الفتى روسو ، الملامح الأولى لهذه الاستقلالية ، وفى الحقيقة أنه لم يكن حتى سن الخامسة والعشرين سوى شخصية متغيرة شديدة المرونة ، يسارى إلى حد بعيد ، طيب القلب ، لكن دون أى صلابة فى التمسك بمبدأ معين ، وفى الاعترافات أهمل إهمالاً مطلقاً أن يحدثنا (عن شيء هو شديد الوضوح فى الرسائل) عن أن مخالفة قانونية للسفير الذى كان سكرتيراً له هى التى ألقت به نحو الهمجية ونحو الحرية ، ولو أنه كان قد عمل مع رئيس أكثر ذكاء ، لما قدر لنا أن يكون لدينا شخصية مثل روسو .

٦ - سبب أخير لفقدان الصراحة فى السيرة الذاتية ، وهو الحاجة المشروعة جداً لأن نحمى أولئك الذين رافقونا أو ارتبطوا ارتباطاً مباشراً بالأحداث من خلال صلتهم بنا ، وحتى إذا نحن قررنا أن نقول كل شيء حول حياتنا ، فنحن لا نملك الحق فى أن نقرر أن نقول كل شيء عن حياة الآخرين ، أو على الأقل نحن لا نعتقد أننا نملك هذا الحق ، ولنفترض أن بايرون قرر أن يكتب «اعترافاته» فسوف نقبل بصعوبة أن يكتب بايرون فى شكل مباشر ، وليس فى شكل روائى اعترافات كارولين لامب .

وإذن ، فهناك استحالة فى إعادة العثور على الماضى ، وهناك استحالة فى عدم تحريفه بطريقة لا إرادية ، وأخيراً ، هناك استحالة فى عدم تحريفه بطريقة إرادية ، هذه - إذن - بعض العقبات التى تجعلنا نخشى أن تكون السيرة الذاتية الحقيقية لا يمكن أن تكتب على الإطلاق .

كبار كتاب السيرة الذاتية ينبغى أن يكون لديهم فطانة «بروست» Proust وعبقرية تحليله، وقوة شعور «فرنانديز Fernandez بالوحدة الإنسانية ، ونظرة موضوعية إلى حياته الخاصة تحيط بها ، كما أحاطت نظرة بيروجوت Bergotte بأبطاله المتواضعين ، هل شخصية كهذه غير قابلة للتصور ؟ لا ، ولكن ينبغى الاعتراف أنها لم توجد حتى

الآن للأسف ، و تقول «جون كارليل» : إذا استطعت أن أكتب سيرتى الذاتية الخاصة ، من البداية حتى النهاية ، دون تحفظ ، ودون ألوان زائفة ، فسوف تكون هذه وثيقة لا تقدر بثمن بالنسبة لنساء إنجلترا ، لكن الحياء يمنعنى أن أفعل هذا » .

★ ★ ★

ومع ذلك فهنالك «سير ذاتية» مُرْضية من كل النواحى ، ومنها واحدة فى إنجلترا طبعت فى حياة مؤلفها وهى «أب وابن» لإدموند جوس Edmund Gosse ، وهنا فإن الدافع الذى جعل السير إدموند جوس يكتب سيرته ، كان فيما يبدو هو الدافع المعتاد عند الرومانسيين : المتعة فى التحرر والتنفيس والخلاص ، لكن نغمة الكتابة عادلة ، والصورة المرسومة وفيّة ، والنزاهة كبيرة ؛ لدرجة أن القارىء لا يحس فى أى لحظة بأنه صدم ، وستظل «أب وابن» دليلاً وواحداً من الأدلة النادرة على أن بالإمكان أن يقدم الإنسان تحليلاً حراً لشخصيته ذاتها .

ولنوضح على الفور لماذا كان نجاح هذا العمل ممكناً ، إن «أب وابن» هى سيرة ذاتية روحية ، إنها تاريخ تطور الأفكار لرجل ما وتاريخ تطور ذكائه .

وهذه أيضاً هى حالة كتاب آخر له جمال «أب وابن» ويذكرنا أحياناً بإيقاعه ، وأعنى به السيرة الذاتية لمارك راذرفورد Mark Rutherford ، ونادراً ما تحدث رجل بطريقة طبيعية أكثر عن حياته الدينية وعن ميلاد شكوكه وعن أفكاره حول الحب والموت ، وحقيقى أن السيرة هنا كانت مقنعة قليلاً . وأن تاريخ مارك راذرفورد يختلف قليلاً عن تاريخ وليم هول وايت ، الشخصية التى ابتدعها ، لكنه مختلف من خلال الوقائع فقط . أما الاعترافات الروحية فهى حقيقية أصيلة ، ولهذا فإننا هنا أيضاً أمام نجاح تام .

وإذا أتينا إلى السير التى نشرت بعد وفاة أصحابها ، سوف نلاحظ على الفور أن الحقيقى منها فقط هى تلك السير التى وصف أصحابها خطوات الروح، ولدينا جون ستيوارت ميل J. S. Mill(٥٧) ولدينا أيضاً نيومان New Man ولدينا جيبون Gib-bon(٥٨) ولدينا (مع قدر أقل من الجودة) هربرت سبنسر . وهناك أيضاً «ذكريات

الطفولة والشباب» لإرنست رينان Ernest Renan ، لماذا كانت هذه السير أكثر سمواً من غيرها ؟

ذلك ، أولاً - فيما أعتقد - لأن كل ما يتعلق بحياة الروح ، هو فى الظاهر ، على الأقل ، أكثر اتصالاً بالوعى من بقية جوانب وجودنا ، وثانياً ، لأننا نملك قدراً من الحياء الذهنى أقل مما نملكه من الحياء الشعورى أو الحياء الحسى ، ويمكن أن نخجل من بعض تصرفاتنا ، أو من بعض مشاعرنا ، ونادراً ما نخجل من أفكارنا ، ونكاد نعتقد دائماً بشرعية المراحل التى قطعناها لكى نصل إلى مرحلة ذهنية معينة ، ولو أننا لم نكن نعتقد بشرعيتها ، لكننا قد فكرنا بطريقة أخرى ، ومن هنا - على سبيل المثال - تأتى درجة النبل الهادئة لكتاب مثل سيرة جون ستيوارت ميل ، فعلى امتداد حياته يبدو أنه كان يتمتع بطريقة تفكير عادلة ، وحياد المؤلف غاية فى الدقة ، فعندما يلتقى بإنسان مختلف عنه يحكم عليه بنزاهة تستحق الإعجاب ، ولا أريد أن أقتبس لكم نصوصاً كثيرة ، ولكننى فقط أريد أن أقتبس بعض سطوره حول كارليل ، وميل لم يكن يحبه ، ولم يكن مهيأ لأن يفهمه ، ومع ذلك فهذا هو ما كتبه عنه :

«إننى لا أعتبر نفسى قاضياً مؤهلاً للحكم على كارليل ، إننى أحس أنه شاعر ، وأنا لست من الشعراء ، وأنه من رجال البديهة ، وأنا لست كذلك ، وبهذه المثابة فإنه ، ليس فقط ، قادراً على رؤية كثير من الأشياء قبلى ، بل إنه أيضاً قادر على رؤية كثير من الأشياء التى لا تبدو بالنسبة لى مرئية حتى بعد أن يشار لى نحوها ، وأنا أعرف أننى لا أستطيع أن أحيط بهذا الرجل ، وأننى لا أستطيع مطلقاً أن أكون متأكداً تماماً من أننى أرى أعلى منه ، وهكذا فإننى لا أطمح إلى الحكم عليه إلا من خلال تحليل شخص ثالث يكون صاحب قدرة على الملاحظة أعلى من كلينا ، يكون شاعراً أكثر منه، ومفكراً أكثر منى ، وتكون طبيعته قابلة لاستيعاب طبيعته وزائدة عليها» .

والاعتراض الوحيد الذى يمكن أن يوجه إلى كتاب مثل كتاب جون ستيوارت ميل، سيكون الاعتراض التالى : أليس من الافتعال أن نَفْصل على هذا النحو جانب التطور الذهنى عند رجل ما عن بقية الجوانب ؟ لكن يمكن الإجابة بأن ذلك ليس مفتعلاً فى حالة بعض الرجال الذين تعتبر حياتهم الذهنية هى كل شىء .

وحالة سبنسر مختلفة إلى حد ما ، فسبنسر أراد ، ليس فقط أن يكتب سيرة ذاتية ذهنية كما فعل جون ستيوارت ميل ، ولكن أن يزودنا فى نفس الوقت بوثائق علمية حول شخصية كان يعتبرها أهم شخصية فى عصره ، وهى شخصيته هو نفسه :

يقول : «يبدو لى أن كتابة تاريخ طبيعى لى سوف يكون مفيداً فى مصاحبة كتبى التى كانت الشاغل الرئيسى لحياتى ، وفى الفقرات التالية حاولت أن أقدم ذلك التاريخ الطبيعى ، وليس من المحتمل أن أكون قد نجحت فى ذلك تماماً ، لكننى يحتمل أن أكون قد نجحت جزئياً وفى كل الحالات . فإن حقيقة هامة تمت تجليتها وهى أنه داخل خلايا نظام تفكيرى ، فإن الطبيعة الشعورية تشكل شريحة هامة ، ربما تماثل فى أهميتها الطبيعة الذهنية» .

وهذه السطور القليلة شديدة الأهمية ، فتعبير «تاريخ طبيعى لى أنا نفسى» natu-ral history of myself ، تعبير اجتذب ، وشيَّد إمكانية مثالية للسير الذاتية ، لو أن الإنسان استطاع أن يحقق تاريخاً طبيعياً له هو نفسه .

لكن لنتأمل إلى أى مدى – حتى فى حالة سبنسر – كيف كان هذا التاريخ الطبيعى بعيداً عن أن يكون محايداً ، لقد كان سبنسر مشحوناً بأكثر ألوان القلق نبلاً ، لقد كان يتساءل كثيراً ، إذا كان من الممكن أن يذكر الإنسان فى سيرته الذاتية أشياء طيبة عن نفسه ، لأنه من ناحية – كما يقول : « إذا أهمل الكاتب المواقف التى شكلت مظاهر التقدم فى ملكاته وفى نجاحاته ، فإن هذا الإهمال سوف ينقص من قيمة حكايته» ومن ناحية ثانية، بما أن هذه المواقف قد أضافت إليه لوناً من الأعمال المشرفة ؛ فإن الإشارة إليها يمكن أن تبدو وكأنها لون من الغرور ، مع أنه يمكن – بكل بساطة – أن تكون الإشارة إليها محققة لمتعة تقديم كامل للموضوع من كل جوانبه ، أو أن يكون شعوراً بأنه فى مواجهة الحساب المدين ، ومن العدل أن نضع الرصيد الدائن ، وماذا يفعل الكاتب إذن ؟ للوهلة الأولى يبدو له أن من الممكن إذا روى الكاتب حياته وفقاً لما ترسمه صورته الخاصة أن يكون قد روى قصة حقيقية ، لكن ذلك «غير ممكن» .

والواقع أنه ، رغم يقظة وعى سبنسر ، فإننا لا نستطيع أن نمنع أنفسنا من التفكير بأنه قال أكثر مما ينبغى من الأشياء الحسنة حول نفسه ، إن لدينا جميعاً شعوراً

قوياً ، بأن شخصية الآخر ، عندما تبدأ فى الامتداد والتوسع ، تكون جائرة ، وأنه يكاد يكون من المستحيل لنا أن نسمع إنساناً يتحدث عن نفسه دون أن نعانى من شعور مكثف بالسخرية، وهذا ليس عدلاً ، بل إنه شعور عبثى ، لكن الأمر كذلك ، وفى الحقيقية ، فليس هنالك شيء يدعو للضحك فى المقطع الذى سأورده الآن ، ومع ذلك فإننا لا نستطيع أن نسمعه دون أن نبتسم :

«ربما كان كثير من القراء ، قد صدموا فى الصفحات الماضية من عدم التجانس فى مشاغلى الذهنية ، وفى أهمية موضوعاتى ، فحصاد نشاطى الذهنى يتحرك – كما رأينا – من جوهر الأفكار الدينية إلى تخريفات ساعة الحائط ، من حركة الكواكب إلى سرير العاجز ، من قانون الحركة العضوية إلى آلة كيّ الملابس ، من الاتجاهات الميتافيزيقية إلى إبرة الخياطة ، من تصنيفات العلوم إلى تحسين الخط ، من القانون العام للتطور إلى أفضل طريقة لمطاردة الذباب» .

إن من المضحك رؤية رجل يتساءل بكل قلق وجدية من أين جاءته هذه الموهبة الرائعة على التعبير التى يمتلكها ، لا يدرى لماذا :

«إن لدى قدرة على التعبير شديدة الندرة ، وأنا أعبر عن أفكارى ، وعن حججى ، وعن استنتاجاتى بوضوح وتماسك لا يتوافر لكل الناس ، من أين جاءتنى هذه الموهبة ؟ لقد قضى جدى حياته كلها فى التدريس ، ولا ينكر أحد ذوقى فى النقد . وفى الوقت الذى أقدم فيه نظراتى الخاصة فإننى أعطى كثيراً من الوقت لتوضيح أخطاء الآخرين ، وإذا كان هذا ملمحاً لكتاباتى ، فإنه كذلك ملمح لمحاوراتى ، والميل لإظهار أخطاء الآخرين هو خاصة مهيمنة عندى ، بطريقة مزعجة ، من أين أتت لى هذه العادة ؟ إنها أتت من نفس المصدر الذى أشرت إليه فيما سبق ، ففى الوقت الذى يقضى فيه المدرس نصف وقته فى التعبير عن آرائه ، يقضى نصفه الآخر فى نقد واكتشاف أخطاء من تشير إليهم الدروس وفى تصحيح التدريبات وحساب الدرجات ، وطاقة روحه غير الصحيحة تزداد إصراراً تحت ضغط الإحساس بالقيام بالواجب .

ودعونى أضيف ، إنه بالنسبة لى أيضاً ، فإن الإحساس بالواجب هو الذى يدفعنى لأن أنقد ، لأننى عندما أنجح بالمصادفة فى أن أمنع نفسى من أن أوجه ملاحظة حول

خطأ فى الكلام أو فى العمل ، أعانى من شعور بالضيق لأننى تركت شيئاً كهذا يحدث. وهذا الميل الوراثى فى سبيله لأن يصبح لدىّ غريزة تؤدى عملها بطريقة تلقائية».

ولنلاحظ أن سبنسر هنا حاول أن يكون قاسياً مع نفسه ، لكن بروست لاحظ ، وهو على حق ، أننا عندما نعتقد أننا فى منتهى الشدة مع أنفسنا فنحن مازلنا أقل بكثير من شدة الآخرين إزاءنا ، وسوف نكون مندهشين لو أننا استطعنا أن نلمح الصورة التى يكونونها عنا ، فبعض العبارات التى نكون قد قلناها ، والتى تكون قد بدت لنا طبيعية جداً ، تؤخذ ويعلق عليها باعتبارها دليلاً على الأنانية أو على الحمق ، وتصرفاتنا تفسر بطريقة معقدة ، وغالباً غير صحيحة ، ومن حسن الحظ أننا لا نعرف هذا ، لأننا لو عرفنا فلن نجرؤ على أن نقول أو أن نفعل شيئاً جديداً ، لكن عندما نحاول أن نرسم للآخر صورة عنا ، فلا ينبغى أن نندهش إذا كان يجد هذه الصورة غير مشابهة لنا .

لقد أراد سبنسر أن يكتب «تاريخاً طبيعياً» وبعض كتاب السيرة الآخرين أرادوا أن يكتبوا «إبداعاً أدبياً» وأحياناً عند «توماس دى كنسى» Thomas de Quince مثلاً نجد قلقاً من أن يكتب شيئاً يضر ببساطة الإبداع . وفى سيرة جيبون ، نحن تقبل طواعية الأسلوب النبيل والعبارات التى تستحوذ على إعجابنا ، وهى تتوازن حتى فى لحظات الانفعال ؛ لأنه يبدو لنا أن هذا التوازن يشكل جزءاً من شخصية جيبون ذاتها .

وفى اللحظات التعيسة تشكل العبارة عنده جسداً يتلاءم مع الحياة ، إنها تضم المشاعر والانفعالات ، وتهدهدها على التردد الهادىء لأمواجها المتعادلة الضخمة ، وتهدئها دون شك ، وقارىء جيبون لا يستطيع أن يمنع نفسه من إظهار التعاطف مع كاتب يجد فى إبداعه الروعة السامية .

إن السيرة الذاتية لجيبون تتمتع بعظمة غير متكلفة ، وهى فى الواقع تعد من أجمل كتب الأدب الإنجليزى ، لكن ليس هذا بَعْدُ هو ما نبحث عنه ، أعنى أننا لا نبحث عن صورة رائعة للرجل ؛ إنها صورة لرجل استثنائى ، لفنان يشتغل فقط بفنه ، من سيقدم لنا إذن الرجل من كل جوانبه ؟ فى الحقيقة لا أحد من كتاب السيرة الذاتية ، جوته كان حكيماً عندما اختار عنواناً لسيرته الذاتية : «الشعر والحقيقة» ، والواقع أنه

يكاد يكون مستحيلاً أن تكون إحدى حكاياتنا ليست مزيجاً من الشعر والحقيقة ، إنها شديدة القيمة فى أعيننا .. حياتنا ، وهذه الأحداث الفقيرة جداً ، البسيطة جداً ، العادية جداً ، كيف لا تبدو لنا هامة شديدة الأهمية ، أكثر أهمية من أى شىء فى العالم ، ما دمنا قد استلهمناها من مشاعرنا الشديدة الحيوية ؟ إننا نعلم أننا لن نملك شيئاً آخر من العالم إلا هذه السنوات الأربعين أو الستين التى نحياها ، ونحن نريد أن تكون جميلة أو على الأقل أن تحتوى على بعض اللحظات النادرة والرائعة ، وعندما لا تعطينا اللحظات الحقيقية هذه اللحظات ، نبتدعها نحن ، نعيد بناءها ، أى أننا بالمعنى القوى للكلمة ، نكون شعراء .

إن رسامى الصور يعرفون جيداً أن الشخص الذى يرسمونه لا يرضى أبداً عن صورته ، بينما يجد أن صور الآخرين التى يراها فى نفس المرسم هى صور رائعة ، هل هو مغرور يستحق اللوم ؟ لا .. لأن هذا الوجه (الذى هو وجهنا) التقينا به آلاف المرات فى المرايا ، فى نظرات الآخرين ، فى خيالنا الخاص ، ونحن نعرفه تماماً ، نعرف أنه غير جميل ، ولكننا دائماً نأمل ، أن يحدث من خلال معجزة زمنية أن تتحقق الأمانى الحسنة الساذجة التى توجد داخل كل منا .

ونفس الشىء بالنسبة للصور المعنوية ، فأكثر السير الذاتية قسوة ليست إلا لوناً من المرافعة ، يقول ترولوب Trollope : «من يستطيع ، أنا أو أى إنسان آخر ، أن يقول كل شىء عن نفسه ؟ أتمنى أن يكون هذا ممكناً ، من الذى يستطيع أن يتحمل الاعتراف بالقيام بعمل دنىء ؟ ومن فى الدنيا لم يرتكب فى حياته واحداً من هذه الأعمال ؟» .

لقد خرجنا مرة أخرى للصيد ، وها نحن مرة أخرى لم نصب هدفنا : الحقيقة .

وسوف نحاول فى الفصل الأخير أن نحاول أن نرى إذا ما كانت قد لجأت إلى الرواية أم لا .

★ ★ ★

الفصل السادس

التراجـــم والروايـــة

الفصل السادس

التراجـــــم والروايــــــة

خلال خمسة فصول تابعنا معاً ظلاً كان يهرب من أمامنا وهو ظلُّ «الحقيقة حول الإنسان» ، ولقد تساءلنا إذا ما كانت فنون التراجم يمكن أن تدركه ، وبدا لنا أن ذلك ليس فى الإمكان ، وفى كل مرة يبدو لنا أننا وضعنا اليد فوق الكتف الشفافة للشبح ، إذا به ينقسم إلى شبحين آخرين ، يجرى كل منهما فى طريق مختلف ، فى اتجاهات متعارضة .

ففى ناحية تجرى الأحداث ، الحياة المرئية للشخصية ، مجسدة فى وثائق ، وفى شهادات ، فنحن نعلم أن الشخصية سافرت ، وأنها التقت بامرأة معينة ، وأنها ألقت خطاباً معيناً .

ومن ناحية ثانية ، هنالك الحياة الداخلية ، وهذه الحياة - على نحو خاص - هى التى تهرب . كلما اعتقدنا أننا أمسكنا بها ، وأحياناً يبدو لنا أنها أصبحت مادة ملموسة . فى شكل اليوميات والرسائل ، ولكن حين نفحص هذه الوثائق ، نحس أن وراءها ، وفى مرحلة أكثر عمقاً منها ، توجد أشياء أخرى سوف نحصل عليها ، أشياء أخرى نعرفها فى أنفسنا ، ويستمر تيار التفكير فى الجريان ، والصور المختلفة تعبر الروح ، ويتداعى التخمين والأسف ، ولكن كيف سيتاح لنا أن نعرف ؟

عندما يتصل الأمر بأحد الموتى ممن تستريح عظامهم فى باطن الأرض ، أو فى صندوق خشبى ، أو يستريح رمادهم فى قارورة ، فإن الصور والأفكار قد اختفت ، ولن تعود أبداً ، وأكثر الباحثين صبراً لن يحمل لنا إلا الغبار .

وأكثر من هذا ، عندما تحمل لنا المصادفة فى وقت واحد أفعال ونوايا البطل ، قد نلاحظ أنها متعارضة ، وعلى حين نستطيع أن نمارس التحليل مع الأحداث ، فإن النوايا تجردنا من أسلحتنا ، ولقد سبق أن قلنا : إنه فى الحالات التى نعرف فيها فقط الأحداث ، فإنه يكاد يكون من المستحيل أن نفسرها ، وأنتم تعلمون قصة الشاعر

روسيتى Rossetti[٥٩] ، الذى كان يحس بتأنيب الضمير لأن سلوكه تجاه زوجته الراحلة كان يتسم بالأنانية ، ولكى يبرهن على ذلك ويعاقب نفسه ، قرر أن يدفن معها فى قبرها ، القصائد التى كتبها فى نساء أخريات بعد أن تزوجها ، والتى كانت بالنسبة له رمزاً لإدانته، لقد كان يخشى أن يكون قد ضحى بإنسان حقيقى قرباناً لفنه ، وقد أراد أن يعاقب نفسه من خلال تحطيم حصاد ما أبدعه هذا الفن ، وأنتم تعلمون كذلك أنه بعد عدة أشهر كان يتألم من أنه لا يستطيع أن يتذكر تلك القصائد ، والتى كان شديد الرغبة فى أن يتذكرها من جديد ، ومن هنا فإن روسيتى لم يستطع أن يقاوم فكرة أن يفتح القبر من جديد ، وأن يستعيد مخطوطات قصائده ، وتلك حكاية مؤلمة ، يستطيع كاتب قصصى أن ينسج منها قصة شديدة التأثير وهو يطلعنا على ما كان يحدث فى روح روسيتى خلال لحظات النوايا ، ثم لحظات التنفيذ[١] .

لكن ما الذى يستطيع أن يفعله كاتب التراجم ؟ ماذا كانت مشاعره فى اللحظة التى أقدم فيها على الخطوة الأولى (خطوة دفن المخطوطة) ؟ ماذا كانت مشاعره عندما اتخذ القرار المؤلم ؟ إننا لا نعرف ، ولن نعرف على الإطلاق .

إن كاتب الترجمة لا يستطيع أن يتخيل دون قلق ماذا يكون مصير تفسيره لو أن وثيقة ، كان يخشى من أن تكون قد اختفت ، وجدها قد اختفت بالفعل «لقد هجر شيللى زوجته ، هاربييت» وهرب مع ماردى جودوين ، هذا هو الحدث ، ويحدث أننا نعرف من خلال دلائل مختلفة أنه فى هذه اللحظة كان يشك فى خيانة هاربييت ، هذا هو التفسير والتبرير لسلوكه ، لكن إذا لم نكن نملك هذه الدلائل (وهو ما يمكن تصور وقوعه تماماً) إلى أى مدى يبدو سلوك شيللى غير متماسك وقاسياً[٢] .

فى التراجم لا يعيش الأفراد إلا فى اللحظات التى يراهم فيها الآخرون ، ويدوِّنون ملاحظات عن أفعالهم ، ولقد كان الفيلسوف المثالى العجوز يقول : «أنت موجود ، إذا رآك غيرك» ، وبطل التراجم أيضاً لا وجود له إلا من خلال الملاحظات التى يسجلها قوله

(١) فى الواقع أن إدموند چالوكس Edmond Joloux كتب هذه القصة .

(٢) لقد أوضحت من قبل ، أننى بعد عام من إلقاء هذه المحاضرات ظهرت وثائق جديدة ، جعلت من الممكن جداً ، إثبات براءة هاربييت وإظهار أن شيللى كان مدانا فى هذا السلوك .

الشهير أو يسجلها هو نفسه ، ويبدو أنه لا يوجد كائن واقعى ، تحت كل هذه الظواهر ، ومع ذلك فالكائن الواقعي موجود هو أيضاً ، ونحن نعرف هذا جيداً ، لأننا نعرف أننا موجودون ، لكن أين نجد هذا الكائن الواقعى ؟ أى صياد استطاع أن يلمح فى وقت واحد الظلين معاً ؟ هل هو كاتب التراجم ؟ يبدو أنه ليس هو ، ولكن ربما يكون الروائى .

فالروائى فى الواقع يستطيع أن يضع نفسه فى الموقف الذى يسمح له بأن يلمح فى وقت واحد وجهتى النظر ، ولنأخذ فى الاعتبار مثلاً حالة جندى ، ظل خلال الهجوم مختفياً فى خندق ، على حين أنه كان يستطيع أن يتقدم ، لكنه لم يلتحق برفاقه إلا فيما بعد ، عندما توقف إطلاق النار ، فلو أن أحد الضباط اكتشفه لاعتبره جباناً ، وإذا عرف كاتب سيرته فيما بعد سلوكه هذا، فسوف يدخل اسم الجندى التاريخ باعتباره من الذين فقدوا الشجاعة ، لكن إذا لم يعرف فإن الواقعة سوف تختفى اختفاءً بسيطاً وكاملاً، لكن بالنسبة للجندى نفسه ، ربما كانت أعماقه ممتلئة بالشجاعة ، ولم يكن جباناً ، وكان يريد أن يتقدم ، لكن جسده رفض ذلك وأجبره – بطريقة أو بأخرى – على أن يظل فى مكانه ، وهذا يمكن أن يعرفه الروائى ، ويمكن أن يعرف أيضاً وجهة نظر الضابط ، ويمكن أن يعبر عن الرأيين ؛ ولهذا فإن الشاهد الكامل على الحياة لا يوجد إلا إذا كان يملك فى وقت واحد شهادة المتفرج وشهادة الممثل ، وإلا (كما يقول رامون فردنانديز Ramon Fernandez) إذا عَدَّل إحداهما بالأخرى ، أخطاء المتفرجين وأخطاء الممثلين، لأن الممثل دائمًا تخونه مشاعره بدرجة أو بأخرى ، والمتفرج دائمًا تخدعه الأحداث ، والممثل يقول دائماً «إننى أسعى للأفضل» ، والمتفرج يقول على حد تعبير الشاعر :

بالطبع هو يسعى نحو الأفضل

لكن ما الذى يسعى إليه ؟

لكن هل سعى فعلاً ؟ هذا هو الاختبار

لا أريد أن أعرف أكثر من هذا

الروائى هو الذى يستطيع أن يحمل لنا كل الملف ، وسيعطينا فى وقت واحد رأى الممثل حول نفسه ، ورأى المتفرج فى الممثل ورأياً ثالثاً مكوناً من الرأيين الآخرين ، وهو لن يكون حكماً مفروضاً ، وإنما هو حدث الإبداع نفسه ، والذى ينظر من قريب يرى أن الشخصية الروائية لا توجد إلا إذا وجد تراسل بين حياتها الداخلية وحياتها الظاهرة ، إحداهما تعضد الأخرى ، أو كلتاهما باعتبارهما خلقتا متوازيتين ، تجسدان وسائل الروائى ورؤيته»[١] .

وفى إطار استحالة تحقيق تضافر الحياة الداخلية والحياة الظاهرة تكمن نقطة ضعف كاتب التراجم بالقياس إلى الروائى ، فكاتب التراجم يرى جيداً هذا الرجل «بيل» يجلس على مقعده ، فى حين أن منافسيه يرهقونه بملاحظات ربما لا يستحقها ، وهو يراه غير متحرك ، تعيساً مطأطىء الرأس ، وهو يتساءل فيم يفكر ؟ ولا يعرف الإجابة ، وأحياناً تكون عنده بعض المعلومات ، وتكون عنده أحياناً معلومات أكثر من الروائى ، ولكن المعلومات ليست هى كل شىء .

ولنتأمل فى العلماء الذين درسوا مرحلة «ما قبل التاريخ» ، لقد كانت عندهم معلومات ومواد ، لقد وجدوا فى الأرض كميات لها قيمتها من الفئوس والأحجار المصقولة وبعض الأحجار الصغيرة على هيئة الحديد والرماح ، وعلى جدران الكهوف أبقار مرسومة ، ولم يكن الذى ينقصهم هو الفئوس أو السكاكين ، فلقد كان لديهم منها أكثر مما ينبغى، ولأن متاحف ما قبل التاريخ تحتوى على أربعة آلاف قداحة وألفى فأس فإنها تبدو مملة ، ويتولد لدينا انطباع بأنها تعلمنا شيئاً شديد القلة عن الحالة الحقيقية لإنسان ما قبل التاريخ .

إننا نجد – مثل تشيتيرتون Chesterton بعض المشقة فى الاعتقاد بأنه كان يوجد على الإطلاق كائن ، لم تكن الحياة الإنسانية لديه منسوجة من المتعة والعاطفة والخوف ، وإنما كانت تدريباً طويلاً على تشكيل الأحجار ورسم الأبقار ، ولقد علمنا كبلنج Kipling[٦٠] كثيراً عندما رسم لنا قبائل ما قبل التاريخ (دون الاستعانة بآلات المتاحف).

(١) فردنانديز .

وبنفس الطريقة يستطيع كاتب التراجم أن يكون لديه مائة وخمسون رسالة من أحد الوزراء ، ويمكن أن يكون لديه ألف وخمسمائة ، ويمكن أن يكون نشرها مفيداً ، وأن تخلق بالنسبة لنا منجماً من الوثائق ، وليس من خلال متاحف كهذه تستطيع أن تنبثق صورة حية .

يقول الفيلسوف آلن Alain إن التاريخ خالٍ من المحتوى لأنه يحكم على نفسه بقبول الانفعالات التى يعترف بها كل أحد ، إنه يتحرك صامتاً فى نسق مجرد وتفلت منه الحياة الحقيقية ، فهو من ناحية يشكل مجموعة من قطع الفئوس أو تلك التى يبدو له أنها فئوس ، ومن ناحية ثانية عندما لا يجد فئوساً يقول إنه بحث عنها ولم يجدها .

لقد أوضح فورستر من قبل بطريقة جيدة الفرق بين الشخصية فى الرواية والشخصية فى التراجم ، حين قال :

«إذا كان ملمح شخصية روائية مطابقاً تماماً للملكة فكتوريا - وليس بالتقريب وإنما بالتحديد - فنحن إذن أمام الملكة فكتوريا ، والرواية أو على الأقل هذا الجزء من الرواية الذى يشكل هذا الملمح يصبح «تاريخاً» ، إن التاريخ يبنى على أساس شهود معروفين ، والرواية تبنى على أساس شهود مجهولين بدرجة أو بأخرى ، إن الاعتماد على المجهول هو طبيعة للروائى ، وهذا الكم المجهول يعدل دائمًا أقوال الشهود ، بل ويحورها تحويراً كاملاً فى بعض الأحيان .

«إن المؤرخ يرصد الأحداث ، وخصائص البشر عندما تتجسد هذه الخصائص فى أحداث ، إنه يهتم بالخصائص مثل اهتمام الروائى ، لكنه لا يستطيع أن يتعرف عليها إلا إذا أعلنت عن نفسها على سطح الأحداث ، ولو أن الملكة فكتوريا لم تقل : «نحن لا نمزح» لم يكن جيرانها على المائدة يعرفون أنها لا تمزح ، ولم يكن شعورها بالضيق ليظهر على الملأ ، لقد كان من الممكن أن تقطب حاجبيها بطريقة تجسد حالتها ، أو أن تصدر عنها بعض النظرات والإشارات وهى كلها شواهد تاريخية ، لكنها لو كانت قد كتمت أحاسيسها ، فمن الذى كان يمكن أن يعرف ؟ إن الحياة المخبأة هى بطبيعتها مخبأة ، لكن الحياة المخبأة التى انكشفت خلال الإشارات الخارجية لم تعد مخبأة ، لقد دخلت إلى مجال الأحداث ، ومهمة الروائى هى أن يقودنا إلى منابع الحياة المخبأة ، وأن يقول لنا عن

الملكة فكتوريا أكثر مما يمكن أن نعرف وأن يُنتج لنا من خلال هذا ملمحاً لفكتوريا ، ليس هو ملمح الملكة فكتوريا التاريخى» ، هل يمكن أن أضيف ، أن هذا الملمح ليس ملمح الملكة فكتوريا التاريخى ، ولكنه أكثر شبهاً بالملكة فكتوريا من ملمحها التاريخى ؟

«لكى تكون لدينا فكرة أكثر صدقاً عن أهمية ومعنى العصر الثورى والنابليونى يجب أن نترك المؤرخين ونلجأ إلى الروائيين ، لنقرأ : «الحرب والسلام» لتولستوى ، أو «الممالك» لهاردى Hardy[٦١] كما يقول م. رويس وهو تقريباً على حق ، وأقول تقريباً لأن تولستوى لم يفهم العظمة الشديدة الواقعية والإنسانية لنابليون ، لكنه عرف كيف يجعل من الكش ، ومن نابليون نفسه ، ومن كوتوزوف كائنات حية .. ولكن عبر أية وسائله فنية ؟ أولاً ، لأنهم تجسدوا عبر أبطال الرواية (بروا والأمير أندريه) الذين توحدنا معهم ، وثانياً ، لأن تولستوى الذى كان ثاقب النظرة عرف فى كل لحظة كيف يختار إشارات وتعبيرات وجه أبطاله التاريخيين ، وصحيح أن هذه الإشارات وتلك التعبيرات هى بدورها أيضاً حقائق تاريخية ، ولكن توظيفها يبدو نادراً ، وعلى سبيل المثال من هو المؤرخ الذى كان يمكن أن يكتب بنفس طريقة تولستوى ، حكاية زيارة «نابليون للجيش الروسى» ؟

«ـــ سيدى ، أطلب منك أن تمنح «وسام الشرف» لأكثر جنودك شجاعة» ، هكذا قال صوت محايد وهو يركز بوضوح على كل مقطع ، وكان هو بونابرت الصغير الذى يتكلم وهو ينظر من أسفل إلى أعلى مثبتاً نظرته فى عيون القيصر الذى كان يستمع إليه بانتباه ، وهو يبتسم ويعطى إشارة تأكيد» .

«ـــ وإلى أكثر من كان سلوكه أكثر بسالة فى هذه الحرب» أضاف نابليون فى هدوء ، وكان يغيظ روستو Rostow وهو ينظر بكل ثقة إلى الجنود الروس الحلفاء ، والذين كانوا يرتدون أسلحتهم ويقفون دون حراك وعيونهم على وجه القيصر .

«ـــ هل تأذنون لى جلالتكم بأن أطلب رأى الكولونيل ؟»

قال ألكسندر وهو يتقدم بضع خطوات نحو الأمير كوزلوفسكى قائد المعركة . وقد رفع بونابرت مع بعض المعاناة من يده الصغيرة البيضاء قفازه الذى كان قد تمزق وألقى به وانحنى أحد الحراس لكى يلتقطه .

«ـــ وأدار نابليون رأسه بطريقة خاطفة إلى الخلف ، ومد يده القصيرة الممتلئة كأنه يريد أن يلتقط شيئاً ما ، والأشخاص الذين كانوا وراءه أدركوا على الفور ماذا يريد ، وسرت همهمة بينهم ، وتنقل من أحدهم إلى الآخر شىء صغير وغلام ، نفس الذى كان نيكولاس قد رآه عند بوريس يقفز إلى الأمام ويقدم التحية مع الاحترام ، ويضع فى هذه اليد صليباً ملفوفاً فى شريط أحمر ، ويأخذه نابليون دون أن ينظر إليه ويقترب من لازارو الذى ظلت عيناه المحملقتان تنظران إلى إمبراطوره .. ومن خلال إلقاء نظرة سريعة إلى القيصر لكى يوحى بأن ما سيقدم على فعله الآن هو على نيّة إجلال القيصر ، وضع نابليون يده التى تمسك الصليب على صدر الجندى ، كما لو أن مجرد لمسه لصدر الجندى يكفى لكى يجعله شجاعاً إلى الأبد سعيداً يستحق أن يزدان بهذه اللمسة بين الجميع» .

إن كاتب التراجم لم يكن يمكن أن يعطى هذا الانطباع الحى للإمبراطور ، وأى وثيقة لم تكن تسمح له بأن يريه لنا وقد مد يده القصيرة السمينة وهو يلقى نظرة على القيصر، إلا فى حالة ما إذا كان أحد الشهود قد دوّن لنفسه هذه الملاحظة أو تلك الإشارة ، لكننا تقريباً فى كل اللحظات الكبيرة نفتقد الشهود الذين رأوا شيئاً .

حتى بالنسبة لكوتوزو ، عندما قال دولوجو للجنرال خلال الاستعراض : «أرجو أن تعطينى الفرصة لأمحو خطأى ولأقدم دليلاً على إخلاصى للإمبراطور ولروسيا .

«كوتوزو استدار وتوجه نحو عربته بملامح عابسة ، فهذه العبارات الساذجة التى ننكر دائماً تضايقه وترهقه «ما فائدة أن يرد بنفس النغمة ؟ وما فائدة هذا الكلام القديم المعاد ؟» .

عبارتان ، «لكنهما جملتان نقلتا إليه شعور الصفاء المحبط عند ذلك العجوز وإرهاقه أمام رتابة الحياة ، عبارتان ربما كان ممنوعاً على المؤرخ أن يقولهما ؛ لأنه ليست لديه أية وثائق تسوغ له أن يقولهما .



هذه هى بعض الملاحظات القليلة التى يمكن أن تحبط كاتب التراجم ، لكن هل ينبغى أن ينهزم هذا أمام الروائى ؟ هل يمكنه فى بعض الأحيان أن يستغل تجربة الروائى وأن يحاول أن يستفيد منها فى تقنياته ؟ أليست له من ناحيته نقاط تميز ليست لدى الروائى ؟ هذه هى الأسئلة التى أود أن أثيرها معكم ، محاولين تناولها الواحد تلو الآخر ، وتحليلها من وجهة نظر فن التراجم ، ولقد أثار فورست – من قبل – ما أسماه ، عند حديثه عن الرواية ، «بالهيكل العام L'Armature وهو نمط الشكل العام الذى يعطى للرواية تخطيطاً بسيطاً يتكون من إبداع أدبى ذكى .

وحول هذه النقطة ، يبدو كاتب الترجمة فى موقف أكثر صعوبة من الروائى ، إلا فى الحالات النادرة جداً والتى يكتب فيها تاريخ رجل ، يجده بالصدفة شديد الإحكام ، إنه مضطر لأن يقبل كمًا من الشرائح المتباينة الممتدة فى كل الاتجاهات عبر شبه جزر من الأحداث التى لا تقود إلى أى اتجاه ، وفى كل حياة توجد صحراء ولابد من رسم هذه الصحراء لكى نقدم عن مجمل المساحة فكرة دقيقة وكاملة ، وصحيح أحياناً أن هذه الفترات الطويلة الرتيبة والخاوية تنتعش من خلال تقابل الألوان مع الفترات الأكثر حيوية ، وبلزاك لا يخاف من الفترات المقفرة فى روايته .

لكن كاتب التراجم لن تتاح له الفرصة لكى يلتقى بوجود متكامل يتجمع حول عاطفة واحدة ، مثل عاطفة الأب جراندى Grandei أو الأب جوريو Goriot أو عاطفة دى شارلو M.dcharlus .

وإذن ، فإن كاتب التراجم لكى يكتب يعانى أكثر مما يعانى الروائى .

لكن هنالك تعويضاً ، فأن تكون مضطراً لأن تستقبل الحقيقة فى شكل للعمل الإبداعى معد سلفاً ، هذه تكاد تكون دائماً بالنسبة للفنان نقطة قوة ، إن ذلك متعب ، ويجعل العمل أكثر صعوبة ، ومع ذلك فإنه من خلال ذلك الصراع بين المادة التى تقاوم وبين الروح تتشكل روائع الأعمال .

مايكل انج وكبار النحاتين الآخرين فى عصر النهضة كانوا يتلقون من رعاتهم ومشجعيهم كتلاً من الرخام فى أشكال غالباً ما تكون غريبة ، وهى التى تتشكل منها

كتل ذات نظام ، وغالباً ما ينتج عن هذه الكتل الغريبة أجمل التماثيل ، ومقاومة الحجر هى التى دفعت الفنان إلى الإبداع .

وبعض من أجمل التحف الروائع فى التصوير الشعرى مدينة ، فى ظهورها لصرامة الشكل فى الشعر الكلاسيكى»[1] .

وسوء حظ بعض الروايات جاء من أنها قد تم بناؤها من خلال تحرر من القيود أكثر مما ينبغى .

من خلال قدرة الروائى على أن يصوغ هذه الشخصيات وفق ما يهوى ، يصنع لنا ذواتاً مجردة ، موجهة لخدمة أطروحة ، أو لتأخذ مكانها خلال نسق هندسى تم وضع تصوره مسبقاً ، ومن خلال هذا نحصل على النماذج التى سماها فورستر «النماذج الرملية» مثل نموذج «تاييس» عند أناتول فرانس Anatol France الذى هو مثل واضح لرواية شديدة الذكاء ، وتسير على خط مستقيم أكثر مما ينبغى .

إن أخطر الكتب هى التى كتبت برداءة ، ويليها تلك التى بولغ فى إحكامها ، لأن تلك التى بولغ فى إحكامها ولدت من الحرية المفرطة ، ويمكنكم أن تلاحظوا ، إذا درستم تاريخ الرواية فى إنجلترا أو فى غيرها ، أن أفضل الروائيين غالباً يفرضون على أنفسهم قيوداً ، ويذهبون لكى يبحثوا فى الحياة الواقعية عن مواقف ووثائق ، كما يفعل كاتب التراجم، ومرديث استعار كثيراً من شخصياته من الواقع ، وتولستوى - فى الحرب والسلام - استعان بتاريخ أسرته ، ولقد حكى لى موريس بارنج M. Baring أن موضوع رواية قطة كرادل Cats Cradle قد استمده من ملاحظات سيدة عجوز نشرتها صحيفة ، ولقد أشار جيد Gide فى مذكراته إلى أنه يفضل أن يقبل «حقائق مختلفة» وقعت عن أن يشكل واحدة تأخذ الأولوية المطلقة .

(١) انظر ، آلان ، نظام الفنون الجميلة .

Alain : Systems des Beaux - Arts .

وأنا أعتقد أن أحداثاً من هذا النوع ، استعيرت من الواقـع ، ثـم تمت معالجتها الفنية من خلال فن الرواية ، تبدو دائمـاً أكثر صدقاً من الأحداث التى تم اختراعها بالكامل .

إن جنون الحقيقة جميل ويكاد أن يكون غير قابل للتقليد ، وهو يتطلب عبقريات كائنات إلهية ، لكن الروائى ذاته لو أنه قبل فى الحياة تشكيلاتها للأحداث ، التى ينسج منها لوحاته ومشاعره ، يستطيع دائماً أن يزيل بضربة مشرط بعض البثور الطفيلية للأحداث ، على حين أن كاتب التراجم ينبغى أن يعايش آلامـه ، يستطيع بالطبع أن يشكل هذا ، وإذا لم يفعل ، فسوف يتوقف عن أن يكون فناناً ، لكن ذلك يتم غالباً من خلال توزيع الأضواء كما يصنع الرسام ، أو توزيع الإيقاع كما يفعل الشاعر .

ولنأت الآن إلى مـا سمـاه فورست «قصـة التـاريخ» ، لقد أوضح بحق أن الميزة الأولى لرواية ما ، هى أن تدفع القارىء إلى المتعة وإلى متابعة نفسها ، يقول فورست : «إن شهرزاد لم يتم إنقاذها ، إلا لأن زوجها المزعج أراد أن يعرف الفقرة التالية» هل كان يمكن لشهر زاد أن تُنقَذ لو أن الذى روى سيرتها كان من كتاب التراجم ؟ هل يستطيع كاتب التراجم أن يشكل قصة متلاحمة وممتعة مثل الرواية ؟ إن هذا يتوقف على الموضوعات المختارة ؛ فقصة دزرائيلى تقدم بكل دقة خصائص حكاية من حكايات ألف ليلة وليلة ؛ إنها حكاية لأن التحمس والثقة انتصرت فيها ، ولم تفقد عنصر الساحرة التى هى الملكة فكتوريا ، وحتى كما يحدث فى حكايات «الجميلة والغابة» نجد تجمع الساحرات ، مارى آن ومسز أوسش ولينى دوردتى وينقل وليدى شستر فيلد وليدى بارز فورد ، نعم إنى أعتقد أنه مع دزرائيلى كان يمكن لشهر زاد أن يتم إنقاذها .

وكان يمكن لها أيضاً بالتأكيد أن يحدث لها نفس الشىء مع حياة ميرديث ، فالحياة هنا أخاذة كأنها رواية ، وحتى الترجمة تم بناؤها على نسق الرواية : الطفولة فى محل خياط الثياب ، هذا الزواج الأول الذى يفشل ، هذا الحب الرومانسى الطاهر للفتاة جانيت دوف جوردون ، ثم الزواج الثانى الناجح والإخلاص ، نعم بالتأكيد مع «حياة مارديث» كان يمكن لشهرزاد أن يتم إنقاذها .

فى حـالات أخـرى ، يبـدو الأمـر على العكس من ذلك ، فـالحـيـاة كـابيـة تدور دون مـفاجـآت كبيرة ، ولا تبدو من النقـاء بحيث تتـغلغل داخل نفس القارئ ، وبعض ألوان الحياة تحتوى على حلقات ممتعة ، لكنها تكون قليلة وشديدة الرتابة بحيث لا يسـتطيع أن تتشكل منها حكاية مسـتمرة ، ولنأخذ فى الاعتـبار شـخصـية مثل مسـز سيـدونز Mrs. Siddons ، فللوهلة الأولى سوف تقول : «كم ستكون شائقة !» .

وسـوف نجد بعض مشاهـد جديرة بالتصـوير والشخـصية فى ذاتها حسنة ، وبعد ذلك ، سـوف نتـأكد من أن كل مراحل حـياتهـا التى كـتبت كانت نكدة ، لأن حـياة هذه الممثلة كانت شديدة الرتابة .

هنالك تراجـم تبعث على الضـيق ، وينبغى أن نـحترس من كتابتـهـا ، وصـحيح أن هنالك أيضاً روايات تبعث على الضيق ، وهناك روائيون كتبوها .

ولنعبر الآن إلى الشـخصـيات ، ولقد أوضح لنا فورسـتر أنه يجب أن نفرق بعناية بين الإنسـان فى الرواية والإنسان فى الواقع ، وهما يمثـلان نمطين متـميزين : الإنسـان الحقيقى Homo Sapiens والإنسـان المتخيل Homo Fictus .

«الإنسان المتـخيل أكثر صـعوبة فى التحديد من ابن عمه ، ومع ذلك فيمكن توضيح بعض ملامحه ، إنه بصفة عامة قد ولد ، وهو قادر على أن يموت ، وهو محتاج إلى قليل من التغذية والنوم ، وهو مشغول بدون كلل بالعلاقات بين الناس» ، والإنسان المتـخيل لا يفكر إلا فى الحب ، والإنسان الحقيقى منشغل – قبل كل شـئ – بغذائه وطعامه ، وهو لا يهتم أبداً بالحب إلا ساعة أو ساعتين فى اليوم (إن وجد) .

وإنسان التراجم هو نمط ثالث ومـا يفرقه عن النمطين الآخرين هو أنه يعمل أكثر ، الإنسان الحقيقى إنسان واقعى يمضـى أحياناً الأيام الكاملة فى التسكع أو الضيا ع فى الأحـلام الغامضة ، يلعب الجولف ، يثرثر مع الأصدقاء ، وإنسـان التراجم يعمل دائماً ويكتب رسـائل أو يـحكم إمبراطوريات أو يحاول أن يحكمـها أو يتابـع نسـوة أو يهـجرهن، إنه كائن ذو نشاط لا يصدقه العقل .

وطريقته فى التعبير شديدة الاختلاف عن طريقة الإنسان المتخيل الذى يتشابه معه فى جوانب أخرى ؛ فالإنسان المتخيل يتكلم كثيراً ، أو يتأمل فى صورة حديث داخلى نستطيع (من خلال معجزة خاصة بالرواية) أن نستمع إليه عندما ينشغل مع الروائى .

أما إنسان التراجم ، فهو يتكلم قليلاً جداً مع نظرائه ولا يفكر أبداً عندما يكون وحده ، وهو يكتب رسائل ، وغالباً ما يدون يومياته ، وإذا لم يكتب أية رسائل ولم يدون يوميات ، فهو يستحق اللوم ، ثم هو يعاقب على ذلك من خلال أنه يكاد أن يتوقف عن الحياة ، وصحيح أن الإنسان الحقيقى يكتب كذلك رسائل ، لكن هذه الرسائل ليست لها أهمية كبيرة وغالباً لا يعتد بها ، وعندما يكتب إنسان التراجم رسالة، فإنه يفكر دائمًا فيما يكتب أو على الأقل هذا ما يقوله لنا كل الذين يهتمون بالكتابة عنه .

وإنسان التراجم ترسم ملامحه بدرجة من الدقة أكبر من الإنسان الحقيقى ، فالإنسان الحقيقى يتناقض دون توقف ، ويحب بالتتابع أو بالتوازى عدة نساء ، ويبدأ الحياة فوضوياً ، وينتهى منها محافظاً أو يتبع خطوات متناقضة ، ونحن نلتمس له العذر ؛ لأننا نكتشف صفاته من نظرة واحدة ، إننا نراه يتغير بطريقة غير محسوسة ، وهو ما يجعلنا نجد الوقت للتأقلم مع درجات التغير الطفيفة المتتالية .

رجل التراجم يجد نفسه مجمتعاً فى مائتين أو ثلاثمائة صفحة ، تحت أعين القاضى الصارم ، ونحن نوجه إليه الاتهام فور تناقض أفعاله ، فعندما يكتب شاتوبريان Chateaubriand ثلاث رسائل عاطفية فى يوم واحد لثلاث نسوة مختلفات ، فنحن نحكم عليه بأنه مخادع متقلب ، وأنتم ترون أن حياته كانت صعبة .

لنضف أنه بالنسبة له شأنه فى ذلك شأن كبار المتقلبين فى العصر الثانى (للثورة) ، وهو نموذج فى طريقه للاختفاء ، كانت حياتهم تتشكل من المراسلات واليوميات كما رأينا ، والحياة الحديثة تتجه أيضاً من خلال اضطراباتها ووسائل الاتصال التى تزداد سرعة ، إلى إلغاء هذه الأوراق المكتوبة التى تشكل لحم رجل التراجم ودمه ، فأكثر وسائل التعبير عن الحياة رومانتيكية تمر اليوم عبر الهاتف . والنموذج الحديث لبايرون وكارولين لن يترك – دون شك – أى أثر للصراع بينهما ، فقط ، «رجل الدولة» هو الذى مازال يكتب لكى «يحدد المسئولية» ، لكنه يكتب على الآلة الكاتبة ، وقد رأينا (فى سيرة

الرئيس ويلسون) كيف أن المؤلف ، لكى يزين كتابه ، طبع فيه ملاحظات مكتوبة على الآلة الكاتبة ، والواقع أن حياة إنسان التراجم تبدو الآن مزعزعة .

ومع ذلك ، فمع الاهتمام به جيداً يستطيع إنسان التراجم أن يعيش ، إنه مثل هذه النباتات الرقيقة ، والتى تحتاج إلى ألف لون من الرعاية ، ولكن عندما تعطيها هذه الرعاية، فإننا نستطيع أن نرسمها بفضل جمال أوراقها ونضرة أزهارها ، وعندما يقع إنسان التراجم بين يدى طبيب ماهر ، فإن هذا الطبيب يستطيع من خلال وسائله الدقيقة أن يتصل بالحياة الداخلية له ، وهى حياة تقترب من حياة الإنسان المتخيل ، دون أن تغير من الحقيقة .

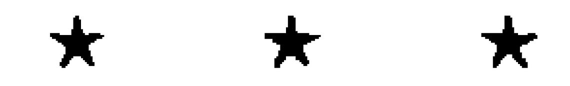


هل ينبغى أن نحاول أن نكتب شيئاً عن مستقبل التراجم ؟

إننى أعتقد أن مستقبل التراجم لن يكون شديد الاختلاف عن حاضرها ؛ فليس هنالك «تطور» فى الأدب ، و «تيسون» Tennyson ليس أعظم من هومير Momer ، وبروست ليس أعظم من مونتانى Montaigne وستراتشى ليس أعظم من بوزويل ، إنهم مختلفون ، والأدب يتبع فى مسيرته خطوات إيقاعية ، أكثر مما يتبع خطاً مستقيماً، ونحن نعبر من جديد فترات من اليقين الدينى والاجتماعى ، سوف يكتب فيها قليل من التراجم الحميمة ، وعلى عكس ذلك سوف تكون تراجم الإشادة ، ولسوف نلتقى بعد ذلك بفترات من الشك والإحباط ستظهر فيها التراجم من جديد باعتبارها لوناً من البوح المطمئن .

وأياً ما كان الشكل الذى سوف تأخذه التراجم فى المستقبل ، سوف تكون دائمًا جنساً أدبياً صعباً ، إننا سنطلب منها دقة العلم وجمال الفن ، والحقيقة الشعورية للرواية ، وحقائق التاريخ ، ولكى نوازن بين المقادير المطلوبة من كل هذا الفروع فإنه يلزمنا كثير من الحيطة والذوق ، لقد قال كارليل إن العثور على حياة كتبت جيداً هو فى ندرة العثور على حياة عيشت جيداً ، وكارليل يبدو هنا ناقداً متفائلاً بقدر ما يبدو عالم

أخلاق متشائماً ، فحياة كتبت جيداً أكثر ندرة من حياة عيشت جيداً ، لكن أياً كانت صعوبة هذا الجنس الأدبى . فهو يستحق أن نكرس له جهدنا ومشاعرنا ، إن عبادة الأبطال قديمة قدم الإنسان ، فقد كانت تجسد للإنسان نماذج رفيعة ، لكن الوصول إليها غير مستحيل ، نماذج مدهشة ، ولكنها غير خارجة عن إطار العقل ، وهذا الازدواج فى الخصائص هو الذى جعل من هذا الجنس أكثر الأجناس الفنية متابعة ، وأكثرها إنسانية .



الهوامش (*)

١ – Saint Adamnan (٦٢٥-٧٠٤) : رجل دين ومؤرخ وسياسى إيرلندى . له كتاب باللاتينية عن حياة القديس كولومبا يؤرخ فيه لكنيسة إيونا .

٢ – Asser (توفى عام ٩٠٨ أو ٩١٠) : راهب فى سينت ديفد ومطران فى ديفون وكورنوول ، كان عند موته مؤرخاً إخبارياً لإنجلترا من ٨٤٩ إلى ٨٨٧ ، وكان معلماً وصديقاً وكتب سيرة للملك ألفريد . وكتاب سيرة هذا الملك هو أقدم كتاب عن سيرة شخصية علمانية فى إنجلترا .

٣ – Izaak Walton (١٥٩٣-١٦٨٣) : أهم مؤلفاته هو ذي كومبليت آنجلر الذى نُشِر لأول مرة عام ١٦٥٣ ، وهو كاتب سير نشر عن حياة جون دون (١٦٤٠) ، وسير هنرى ووتن (١٦٥١) ورتشارد هوكر (١٦٦٥) وجورج هيوبرت (١٦٧٠) والمطران ساندرسن (١٦٧٨) .

٤ – Samuel Johnson (١٧٠٩-١٧٨٤) : شاعر وناقد وعالم وأديب ومعجمى . أهم مؤلفاته معجم اللغة الإنجليزية (١٧٥٥) والذى يُعتَبَرُ مَعْلَماً فى تاريخ تطور اللغة الإنجليزية ، وله أيضاً حياة الشعراء (١٧٧٩ – ١٧٨١) المؤلف من عشرة أجزاء .

٥ – James Boswell (١٧٤٠-١٧٩٥) : صديق ورفيق وكاتب سيرة الدكتور جونسون . كتابه «حياة صامويل جونسون» الذى نشر عام ١٧٩١ ، وقد لاقى نجاحاً يوم نشر . يعتبر كتابه هذا من أحسن كتب السير فى اللغة الإنجليزية لأنه عرف بشكل جونسون ولباسه وحديثه وأسلوبه فخلده للأجيال .

٦ – Thomas Babington Macaulay (١٨٠٠-١٨٥٩) : سياسى ومؤرخ وكاتب مقالة ، كتابه متعدد الأجزاء «تاريخ إنجلترا» لاقى نجاحاً لا مثيل له حال نشره فى عام ١٨٥٥ ، وقد ازدادت شهرته من خلال المقالات التى ساهم فيها فى مجلة إدنبره ريفيو ، والتى جمعت فى كتاب بعنوان «مقالات نقدية وتاريخية» نشر عام ١٨٤٧ .

٧ – Payne Rainsford James (١٧٩٩-١٨٦٠) : ألف العديد من كتب السير لشخصيات مثل كاردينال ريتشيليو (١٨٢٩) وإدورد الأمير الأسود (١٨٣٦) ، وقد كان مؤرخاً للملك وليام الرابع .

(*) اكتفينا هنا بالتعريف بالأعلام الذين وردت أسماؤهم خلال نص الكتاب والذين لا تتردد أسماؤهم كثيراً أمام عين القارىء العربى وتركنا التعريف بالأسماء المألوفة «المترجم» .

٨ – Thomas Moore (١٧٧٩–١٨٥٢) : شاعر إيرلندى ثانوى وصديق للورد بايرون، كتب سيرة حياة بايرون عام (١٨٣٠) لكنه أتلف مذكرات بايرون عام ١٨٢٤ .

٩ – John Gibson Lockhart (١٧٩٤–١٨٥٤) : درس القانون : ولكنه سخر نفسه للحياة الأدبية فكتب لمجلة بلاكوود صوراً من حياة مجتمع إدنبره ، وكتب أربع روايات ، وعدة سير مثل : «حياة بيرنز» و«حياة سكوت» ، وقد نشرت الأخيرة عام ١٨٣٨ ، وكانت من أفضل كتب السير باللغة الإنجليزية .

١٠ – Sir George Otto Trevelyan (١٨٣٨–١٩٢٨) ، سياسى ومؤرخ ألف «حياة ورسائل اللورد مكولى» عام ١٨٧٦ ، و«التاريخ المبكر لتشارلز جيمز فوكس» عام ١٨٨٠ ، وست مجلدات من «الثورة الأمريكية» (١٨٩٩–١٩٠٧ ، ١٩١٢–١٩١٤) .

١١ – Charles Dickens (١٨١٢–١٨٧٠) ، تغلب على مشاق حياته المبكرة وعدم حصوله على تعليم مدرسى منتظم ، وأصبح واحداً من أشهر روائى الإنجليزية وأحبهم إلى العالم الناطق بالإنجليزية . منذ ظهور «بيكوك بيبرز» و«أوليفر توست» عام ١٨٣٦ – ١٨٣٧ وقد لقيت مؤلفاته التى كانت تظهر كل عام نجاحاً مستمراً ... وشخصياته الخالدة ظهرت فى كتب كثيرة مثل «نيكولاس نيكلى» و«ديفد كوبرفيلد» و«بليك هاوس» و«قصة مدينتين» ... إلخ .

١٢ – John Forster (١٨١٢–١٨٧٦) : كان يدرس القانون ثم تركه من أجل الأدب ، وأصبح صحفياً وكاتب مقالة وكاتب سير . يشتهر اسمه بسبب سيرة حياة صديقه ديكنز (١٨٧٢–١٨٧٤) وسير حياة لاندور وجولد سمث وديفو وتشارلز تشيرشل ، وقد أتم قبل موته مجلداً عن حياة سوفت .

١٣ – Johann Wolfgang von Goete (١٧٤٩–١٨٣٢) : هو أشهر كتاب ألمانيا . تميز جوته بمؤلفاته فى نقد الفن والأدب والعلم . أعظم مؤلفاته هو الكتاب ذو المجلدين «فاوست» (١٨٠٨، ١٨٣٢) روايته شبه الشخصية «أحزان ورذر الصغير» (١٧٧٤) التى ينتحر فيها البطل بسبب حب يائس كانت بداية الحركة الرومانسية الألمانية .

١٤ – George Henry Lewes (١٨١٧–١٨٧٨) : حاول فى عدة مهن قبل أن يصبح صحفياً فى دوريات مختلفة ومحرراً لمجلة «ذى ليدر» ومؤسساً لمجلة «فورتنايتلى ريفيو» التى كانت ذات تأثير كبير . يذكر اسمه كثيراً لعلاقته ودعمه لجورج إيليوت ، أما أهم مؤلفاته فكتاب «حياة جوته وأعماله» (١٨٥٥) والذى يعتبر منذ وقت طويل المرجع الإنجليزى المعتمد فى موضوع جوته .

١٥ – James Anthony Froude (١٨١٨–١٨٩٤) : مؤرخ كتب فى كثير من المجلات وألف كتاباً من ١٢ جزءاً أثار خلافاً كبيراً ، اسمه : «تاريخ إنجلترا من سقوط الكاردنال ولذى حتى الآرمادا الإسبانية» نشر عام (١٨٥٨–١٨٧٠) وكتاباً آخر هو «الإنجليز فى إيرلندا فى القرن الثامن عشر» (١٨٧٢–١٨٧٤) . كان صديقاً مقرباً لثوماس كارلايل ، وأصبح منجز أعماله الأدبية ، فمنذ عام ١٨٨١ انشغل فى نشر بواقى السير : «ذكريات» (١٨٨١) ، «رسائل ومذكرات جين ولش كارلايل» (١٨٨٣) . وقد ألف كتاباً عن حياة كارلايل أثارت الجدل هى : «ثوماس كارلايل : تاريخ أول أربعين سنة من حياته» (١٨٨٢) وكتاب «ثوماس كارلايل : تاريخ حياته فى لندن» (١٨٨٤) وكتاب «علاقاتى بكارلايل» (١٨٨٦) .

١٦ – Giles Lytton Strachey (١٨٨٠–١٩٣٢) : عضو مشهور فى مجموعة بلومزبرى ، وهو كاتب مقالة وكاتب سير معروف . نشر مقالات مثيرة للمجلات الانجليزية عام ١٩١٨ أسست أسلوب تحطيم التماثيل فى كتابة السير . وقد تابع هذا الأسلوب فى كتاب «الملكة فكتوريا» عام ١٩٢١ ودراسات أخرى . ويجدر بالذكر أن أسلوبه هذا يعتبر الأسلوب المؤسس لفن السير الحديث .

١٧ – Sir Harold George Nicolson (١٨٨٦–١٩٦٨) : دبلوماسى وسياسى وأديب ، مؤلفاته تشمل كتب سير أهمها «تنيسون» (١٩٢٣) و «بايرون ، آخر رحلة» (١٩٢٤) و «سونسبيرن» (١٩٢٦) ، وله كتاب «تطور فن السير الإنجليزى» (١٩٢٧) وكتاب «بعض الناس» (١٩٢٧) ، وقد كتب «سيرة حياة الملك جورج الخامس الرسمية» (١٩٥٢) وكتاب سيرة حياة الناقد الفرنسى سانت بيف (١٩٥٧) .

١٨ – Sir Charles Otto Desmond Macarthy (١٨٧٧–١٨٥٢) : ناقد أدبى ومسرحى ومحرر أدبى فى العديد من المجلات الأدبية الإنجليزية ، وقد جمعت مقالاته فى حوالى عشرة مجلدات ، وصوره العلمية التى رسمها لساموئل بتلر وميردث وهنرى جيمز وشو وكونراد ورسكن صور طالما نالت الإعجاب .

١٩ – Virginia Woolf (١٨٨٢–١٩٤١) : عضو رئيسى فى مجموعة بلومزبرى ، تعتبر من روائى القرن العشرين المبدعين ، من رواياتها : «جيكوبز رووم» (١٩٢٢) و «مسز دالووى» (١٩٢٥) واتبعت فى البداية الأسلوب الواقعى ثم تحولت إلى استمرارية الشعور فأصبحت بذلك رائدة الحداثة . وقد كتبت فى السير : «أورلاندو» (١٩٢٨) و «فلش» (١٩٣٣) ، حاولت

فى الكتاب الأول أن تتبع سيرة البطل عبر أربعة قرون ، وفى الثانى كتبت عن سيرة حياة كلب إليزابث بارت براوننج .

٢٠ - Samuel Butler (١٨٣٥-١٩٠٢) : كان روائياً وشاعراً ساخراً وفناناً وناقد فن وعالماً هاوياً وفيلسوفاً . أهم ما يذكر به روايته الساخرة «إيرون» (١٨٧٢) وكتاب السيرة شبه الشخصى (١٩٠٣) .

٢١ - George Bernard Shaw (١٨٥٦-١٩٥٠) : مسرحى وكاتب مقالة وناقد للفن والأدب والموسيقى والمسرح . مؤلفاته تهتم بالإصلاح الاجتماعى ومهاجمة التقليدية ، حصل على جائزة نوبل للأدب عام ١٩٢٥ ، مؤلفاته كثيرة منها : «مهنة مسز وارن» (١٨٩٣) و «السلاح والإنسان» (١٨٩٤) و «حليف الشيطان» (١٨٩٧) و «الإنسان والإنسان غير العادى» (١٩٠٥) و «الرائدة باربارا» (١٩٠٥) و «بجماليون» (١٩١٣) و «سينت جوان» (١٩٢٣) .

٢٢ - Francis Bacon (١٥٦١-١٦٢٦) : سياسى وفيلسوف وكاتب مقالة مارس المحاماة وخدم فى البرلمان تحت حكم جيمز الأول حتى أصبح قاضى القضاة . طرد من منصبه بدعوى الفساد وطرد من البرلمان، وغُرِّمَ . ثم تقاعد وسخر وقته للدراسة والكتابة عن مواضيع سياسية وتاريخية وقانونية وعلمية وفلسفية ، أهم مؤلفاته «المقالات» (١٥٩٧ التى وسعها ونشرها ثانية فى ١٦٢٥) .

٢٣ - Rene Descartes (١٥٩٦-١٦٥٠) : مفكر فرنسى له مساهمات أساسية فى الفلسفة والعلوم الأوربية.

٢٤ - Aldus Leonard Huxley (١٨٩٤-١٩٦٣) : ولد فى عائلة عريقة ، وهو كاتب رواية معروف . اشتهر بالسخرية فى روايات مثل «كروم يلو» (١٩٢١) و«بوينت كاونتر بوينت» (١٩٢٨) وتحتوى الرواية الثانية على صور خفية لأصدقائه John Middleton Murry, D.H. lawrence

٢٥ - لعله يكون Osbert Sitwell (١٨٩٢-١٩٦٩) : شاعر وأديب رحلات ساخر اشتهر بكتاب السيرة الذاتية الذى كتبه فى خمسة مجلدات (١٩٤٥-١٩٦٢) وبالصورة الزئبقية متعددة الظلال التى رسمها لأبيه السير جورج ستويل .

٢٦ - George Gordon, Lord Byron (١٧٨٨-١٨٢٤) : كان يعتبره كثير من الناس أثناء حياته أعظم شاعر إنجليزى . كتب سلسلة من القصائد الروائية المصاغة ضمن إطار شرقى فاستمال الجمهور إليه . بعدما فشل زواجه وبعد عدة فضائح شخصية نفى نفسه فى أوربا ؛

حيث أنتج عدداً من المسرحيات من بينها «مانفرد» (١٨١٧) و «كين» (١٨٢١) "Don Juan" التى تعتبر أعظم مؤلفاته .

٢٧ – Thomas Carlyle (١٧٩٥–١٨٨١) : أديب أسكوتلندى الأصل استقر فى لندن ؛ حيث ترجم أعمال جوته وكتب عن حياة شيلر (١٨٢٣–١٨٢٤) وألقى محاضرات شهيرة عن «الأبطال وعبادة الأبطال والبطولة فى التاريخ» (١٨٤٠–١٨٤١) . مخطوطته عن تاريخ الثورة الفرنسية (١٨٣٧) استعملتها خادمته لإشعال النار ، لكن ذلك لم يَثْنِ عزمه عن كتابتها مرة أخرى . وكتب ستة مجلدات عن حياة فردرك العظيم (١٨٥٨–١٨٦٥) .

٢٨ – Albert, Prince Consort of Great Britain and Iveland(١٨١٩–١٨٦١) هو زوج الملكة فيكتوريا مات بالتيفود فجعل الملكة تعلن الحداد عليه أربعين سنة كانت خلالها تستشيره فى قبره بشأن الأمور المهمة .

٢٩ – Henry Edward Manning (١٨٠٨–١٨٩٢) : كاتب متدين وقائد فى حركة أوكسفورد ، أصبح المطران الأعظم لروم الكاثوليك فى وستمنستر عام ١٨٦٥ وكاردنالاً لعشر سنين تلت . رشحه لايتون ستراتشى ليكون فكتورياً متميزاً .

٣٠ – Henry Thomas Buckle (١٨٢١–١٨٦٢) : لغوى كتب مجلدين عن «تاريخ الحضارة فى إنجلترا» (١٨٥٧، ١٨٦١) وحاول فيه أن يبرر علمياً كل تغيير فى التاريخ ، وقد حظى هذا الكتاب بإعجاب تشارلز دارون .

٣١ – Edward Gibbon (١٧٣٧–١٧٩٤) : مؤرخ له كتاب ضخم «تاريخ انحدار وسقوط الأمبراطورية الرومانية» (١٧٧٦–١٧٨٨) والذى يغطى ١٣ قرناً من الزمان ، وله كتاب نشر بعد موته بعنوان «مذكرات» (١٧٩٦) .

٣٢ – Jules Michelet (١٧٩٨–١٨٧٤) : مؤرخ فرنسى اشتهر بكتابه المؤلف من ١٧ مجلداً «تاريخ فرنسا» (١٨٣٣–١٨٦٧) وفيه يبين كيف تؤثر الوراثة والبيئة فى الشخصيات التى غيرت مسار التاريخ .

٣٣ – بلوتارك Plutarque : كاتب يونانى ، ولد فى شيرونى Chéronée (٥٠٠–١٥٢) ، سافر إلى مصر ، وأقام عدة مرات فى روما كتب أعداداً كبيرة من الدراسات والمؤلفات والتراجم .

٣٤ – تيوفراست Theophraste : فيلسوف يونانى ، ولد فى جزيرة ليبوس lebas (٣٧٢ –٢٨٧ قبل الميلاد) ، خَلَفَ أرسطو فى الاتجاه المدرسى ، وهو مؤلف كتاب «السِّمات» ، والكتاب عبارة عن مجموعة من الدراسات المتعلقة بعلم الأخلاق وضم أيضاً صوراً مرسومة .

٣٥ – ميرديث Miredith : چورج مرديث ، كاتب إنجليزى ، ولد فى بورثموث (١٨٢٨–١٩٠٩) ، وهو كاتب روايات نفسية ، منها : محنة ريتشار ، الأنانى .

٣٦ – باكون Bacon : روجر باكون Roger Bacon ، فيلسوف وعالم بريطانى ، لُقِّب بالطبيب المذهِل ، ولد فى إيلشستر IIchester (١٢٣٠–١٢٩٢) ويعدُّ واحداً من أشهر كبار علماء العصور الوسطى ، فهو أول من اكتشف خطأ التقويم الزمنى الذى وضعه يوليوس قيصر عام ٤١ ق.م. ، وبيَّن نقاط الخلل فى النظام البطليموسى الخاص بالزراعة والفلك ، وكان يطالب دائماً تطبيق العلم التجريبى .

٣٧ – جلادستون Gladéston : وليام إورث جلادستون ، رجل سياسى بريطانى ، ولد فى ليفربول (١٨٠٩ – ١٨٩٨)، كان رئيساً للحزب الليبرالى بدءًا من عام ١٨٦٨ . ثلاثة مرات ، شغل منصب رئيس الوزراء فى الفترات (١٨٦٨ – ١٨٧٤ ، ١٨٨٠–١٨٨٥ ، ١٨٩٢–١٨٩٤) .

٣٨ – إرازم Érasme : ولد فى روتردام (١٤٤٩–١٥٣٦) . يدين بالمذهب السقراطى ، وله روح ساخرة تهكمية . كان بحثه الدائب فى البحث عن تعريف مذهب الإنسية المسيحية فى ضوء أعماله حول العهد الجديد .

٣٩ – سالوست Salluste : مؤرخ رومانى ، ولد فى أميثونيم (٨٦ – ٣٥ قبل الميلاد) ، كان يعيش فى كنف القيصر ، ثم صار عام ٤٦ حاكم نوميدى Numidie حيث كوَّن فيها ثروة . عقب وفاة الديكتاتور عام ٤٤ ، تقاعد عن الحياة السياسية ، وعكف على دراساته التاريخية التى كتبها بلغة ذات طابع قديم ، وهو من أوائل مؤرخى الرومان . وكان أسلوبه يتسم بالقوة ، كما كان له تأثير كبير فى الأدب اللاتينى .

٤٠ – ميلانكتون Melanchthon فيليب شوازرد ميلانكتون : مُصلِح ألمانى ، ولد فى برتين (١٤٩٧–١٥٦٠)، كان من معاونى مارتن لوثر ، وفى عام ١٥٣٠ صاغ اعتراف أجسبورج ، وكان يتضمن إعلان مبادىء مارتن لوثر .

٤١ – جالتون Galton : السير فرنسيس جالتون : رَحَّالة وعالم فسيولوچى بريطانى ، ولد فى برمنجهام (١٨٢٢–١٩١١) ، وكان أحد مؤسسى علم السلالات والمنهج الإحصائى .

٤٢ – جودوين Goduin : وليام جودوين ، كاتب إنجليزى ، ولد فى ويسبش (١٧٥٦-١٨٣٦) ، كان يكتب المقالات والروايات ، مستلهماً فنه من المجتمع ، فكان يتسم بطابع اجتماعى .

٤٣ – ليتون Lytton : البارون إدوارد چورچ بلور ليتون Edward George Bulwer - Lytton, : روائى وسياسى إنجليزى ، ولد فى لندن (١٨٠٣-١٨٧٣) ومن أشهر مؤلفاته : أيام أخيرة من بومباى، (١٨٣٤) ، Des derniers Jours de Pompéi .

٤٤ – دزرائيل Disraeli : بنيامين دزرائيل Benjamir Disraeli ، سياسى بريطانى ، ولد فى لندن (١٨٠٤-١٨٨١) ، وروائى شهير ، ومن مؤلفاته كونينچسلى عام (١٨٤٤) Coningsly ، عُيِّنَ نائباً فى حزب المحافظين عام (١٨٣٧) ، تولى مهمة الدفاع عن مذهب الحمائية (وهو مذهب حماية الزراعة أو التجارة أو الزراعة أو الصناعة من المنافسة الأجنبية) ، كما فرض نفسه فيما بعد رئيساً لحزب المحافظين ، كان وزيراً للمالية فى الفترة ما بين (١٨٥٢-١٨٥٨) و (١٨٦٦-١٨٦٨) ، كما شغل منصب رئاسة الوزراء عام (١٨٦٨) ، ثم الفترة من عام (١٨٧٤) حتى عام (١٨٨٠) . حقق إصلاحات على درجة عالية من الأهمية ، كما مارس فى خارج البلاد سياسة النفوذ والتوسع الإمبريالى . وفى عام (١٨٧٦) أعلن الملكة فيكتوريا إمبراطورة للهند (وكانت فى هذه الفترة فى حوزة البريطانيين) . وفى عام (١٨٧٨) أمام الكونجرس فى برلين ، أفشل محاولة التوسع الروسى فى أراضى البلقان . ثم تقاعد عام (١٨٨٠) .

٤٥ – فيليب Philippe : شارل لويس فيليب Charles-Louis Philippe ، كاتب فرنسى ، ولد فى سيرلى Cérilly (١٨٧٤-١٩٠٩) ، كان راوياً للقصص الواقعية مغذيا إياها بذكريات السير الذاتية .

٤٦ – أريان Arrien : فلافيوس أريان ، مؤرخ وفيلسوف يونانى ، (١٠٥-١٨٠) ، وهو أحد تلاميذ إيبكتيت Épictete فيلسوف زينونى من أتباع فلسفة زينون ، وهى فلسفة تقول بأن كلَّ شىء فى الطبيعة إنما يقع بالعقل الكلى ويقبل مفاعيل القدر طوعًا وقد أخذ عنه تعاليمه .

٤٧ – ليوتى Lyautey : لويس إيبار ليوتى Louis hubert lyautey ، مارشال فرنسى ، ولد فى نانس Nncy (١٨٥٤-١٩٣٤) ، كان أحد معاونى جاليونى Gollieni (حاكم باريس عام (١٩١٤) ، ووزير الحرب (١٩١٥-١٩١٦)) فى ثونين (فى شمال فيتنام على بحر الصين الجنوبية) ومدغشقر Madagascar فى الفترة ما بين (١٨٩٤-١٨٩٧) . وضع فى الفترة ما بين (١٩١٢-١٩٢٥) نظام الحماية الذى يفرض حماية فرنسا للمغرب ، وهو النظام الذى كفل

الحفاظ على حدود فرنسا أثناء الحرب العالمية الأولى ، شغل منصب وزير الحرب عامى (١٩١٦-١٩١٧) .

٤٨ - بواناكرى Poincaré : ريموند بواناكرى Raymond Poincaré : محامى وسياسى فرنسى ، ولد فى بارلودوك Bar-le-Duc (١٨٦٠-١٩٣٤) ، وهو ابن عم هنرى بواناكرى ، عين عضواً فى الدوائر القضائية منذ عام (١٨٨٧) ، تقلَّد عدة مناصب وزارية من عام (١٨٩٣) حتى عام (١٩٠٦) ، كان على رأس ديوان الاتحاد القومى فى الفترة ما بين (١٩١٢-١٩١٣) ، كما كان رئيساً للجمهورية فى عام (١٩١٣) حتى عام (١٩٢٠) .

٤٩ - موريس Morris : وليام موريس William Morris ، رسام وكاتب فنى ، إنجليزى ، ولد فى ولثامستوا Walthamstow (١٨٣٤-١٨٩٦) ، شارك فى نهضة الفنون الزخرفية .

٥٠ - دانتون Danton : چورچ چاك دانتون Georges Jacques Danton ، سياسى فرنسى ، ولد فى أرسيس سير أوب Arcis - sur - Aube (١٧٥٩-١٧٩٤) ، عمل محامياً ، وفى عام (١٧٩٠) أسس نادى الرهبان الفرنسسكان ، وفى عام (١٧٩١) أصبح عضواً فى مجلس إدارة حكومة باريس ، تقلَّد منصب وزير العدل وعضو المجلس التنفيذى المؤقت بعد العاشر من أغسطس عام (١٧٩٢) . وكان رئيس حكومة الثورة قبل أن يصبح عضواً فى حكومة باريس، خطيب قوى الحجة ، استقر فى الجبل ، وكان المنظم الرئيسى للدفاع القومى . كما كان عضواً فى لجنة السلام . استبعد وتمَّ عزله عام -١٧٩٣) . وفى الخامس من أبريل عام (١٧٩٤) أعدم مع مجموعة من أصدقائه .

٥١- سان چست Saint-Just : لويس أنطوان سان جست Louis Antaine Saint Just ، سياسى فرنسى ، ولد فى ديسيز Decize (١٧٦٨-١٧٩٤) . وكان نائباً فى المجلس الثورى عام (١٧٩٢) ، وقد أنشئت الجمهورية وحكمت فرنسا من خلاله حتى ٢٦ من أكتوبر (١٧٩٥) ، كما كان من أنصار إقامة جمهورية عادلة قوية ، وكان أيضاً عضواً فى لجنة السلام العامة عام (١٧٩٣) . كانت له اليد الطولى فى إسقاط جماعة جيروندن Les Girondins وهى جماعة سياسية ثورية شكلت عام (١٧٩١) واستقطبت إليها عدداً من نواب المجلس الثورى .

٥٢ - ميرابو Mirabeau : الكونت أونورى جبريل ريكوتى ميرابو Honoré Galried Riqueti Mirabeau سياسى فرنسى ، ولد فى قصر بينون Châtecue du Bignon ، (١٧٤٩-١٨٩١) ، وهو ابن الاقتصادى فيكتور ميرابو ، عاش شباباً عاصفاً ، وكان ممثل

الشعب على الرغم من كونه (كونتا) ، وكان الشعب آنذاك قوماً من غير النبلاء والإكليروس فى فرنسا قديماً . أراد أن يتخلى عن الملكية الدستورية ، ولكن الملكة رفضت إرادته .

٥٣ – راسكين Ruskin : چون راسكين Hohn Ruskin ، ناقد فنى وعالم اجتماع وكاتب إنجليزى ، ولد فى لندن (١٨١٩–١٩٠٠) ، آمن بانعكاسات الظواهر الاجتماعية على الفن ، وتحمس للفن القوطى وساند الحركة الفبرافائيلية (وهى نظرية الرسامين الإنجليز الذين أرادوا تجديد الرسم بتقليد الرسامين الإيطاليين السابقين لرافائيل) .

٥٤ – سبنسر Spenser : هربرت سبنسر : فليسوف إنجليزى ولد فى دربى (١٨٢٠–١٩٠٣) وهو مؤسس الاتجاه التطورى فى الفلسفة .

٥٥ – ترولوب Trollope : أنطونى ترولوب Anthony Trollope ، كاتب إنجليزى، ولد فى لندن (١٨١٥–١٨٨٢) ، كتب الروايات التى تصور حياة سكان الريف ، من مؤلفاته ، رحلات بارشستر Les Tours de Barchestes .

٥٦ – أميل Amiel : هنرى فريدريك أميل Henri Frédéric Amiel ، كاتب سويسرى ، ولد فى چنيف (١٨٢١–١٨٨١) ، أوضحت مذكراته الشخصية فى تحليل دقيق قلقه وحيرته أمام صروف الحياة .

٥٧ – ميل Mill : چون ستيوارت ميل John Stuart Mill ، فيلسوف واقتصادى إنجليزى ، ولد فى لندن (١٨٠٦–١٨٧٣) ، والده المؤرخ والفيلسوف والاقتصادى چيمس ميل James Mill ، اعتبر من أكبر مفكرى الليبرالية المتحررين ، كما عدت مبادئه الاقتصادية والسياسية ومقالاته المتفردة مرآة لفكره الليبرالى ، منها : الحرية (١٨٥٩) La Liberté .

٥٨ – چيبون Gibbon : إدوارد چيبون Edward Gibbon ، مؤرخ إنجليزى ولد فى لندن (١٧٣–١٧٩٤)، وهو كاتب تاريخ انهيار وسقوط الإمبراطورية الرومانية (١٧٧٦–١٧٨٨) .

٥٩ – روسيتى Rossetti : دانى چبريل روسيتى Dante Gabiel Rossetti ، رسّام وشاعر إنجليزى ، ولد فى لندن (١٨٢٨–١٨٨٢) ، وأحد باعثى الحركة الفبرافائيلية (وهى نظرية الرسامين الإنجليز الذين أرادوا تجديد الرسم بتقليد الرسامين الإيطاليين السابقين لرافائيل) .

٦٠ – كبلنج Kipling : روديارد كبلنج Rudyard Kipling ، كاتب إنجليزى ، ولد فى بومبى (١٨٦٥–١٩٣٦) ، اشتهرت قصائده ورواياته بصفاتها الرجولية والنزعة الإنجلوساكسون من أعماله : كتاب أحراش الغابة (١٨٩٤) .

٦١ – هاردى Hardy : توماس هاردى Thomas Hardy ، كاتب إنجليزى ، ولد فى بوكهامبتون Bockhompton (١٨٤٠–١٩٢٨) ، صوّرت أشعاره ورواياته سلوك وطبائع الريفيين عبر رسم كائنات إنسانية ترزح تحت وطأة القدر .

المحتويات

المشروع القومى للترجمة

اللغة العليا	جون كوين	ت : أحمد درويش
الوثنية والإسلام	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
التراث المسروق	جورج جيمس	ت شوقى جلال
كيف تتم كتابة السيناريو	انجا كاريتنكوفا	ت : أحمد الحضرى
ثريا فى غيبوبة	إسماعيل فصيح	ت . محمد علاء الدين منصور
اتجاهات البحث اللسانى	ميلكا إفيتش	ت : سعد مصلوح / وفاء كامل فايد
العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	ت : يوسف الأنطكى
مشعلو الحرائق	ماكس فريش	ت : مصطفى ماهر
التغيرات البيئية	أندرو س. جودى	ت : محمود محمد عاشور
خطاب الحكاية	جيرار جينيت	ت . محمد معتصم وعبد الجليل الأزدى وعمر حلى
مختارات	فيسوافا شيمبوريسكا	ت : هناء عبد الفتاح
طريق الحرير	ديفيد براونيستون وايرين فرانك	ت : أحمد محمود
ديانة الساميين	روبرتسن سميث	ت : عبد الوهاب علوب
التحليل النفسى والأدب	جان بيلمان نويل	ت : حسن المودن
الحركات الفنية	إدوارد لويس سميث	ت : أشرف رفيق عفيفى
أثينة السوداء	مارتن برنال	ت : لطفى عبد الوهاب / فاروق القاضى / حسين الشيخ / منيرة كروان / عبد الوهاب علوب
مختارات	فيليب لاركين	ت : محمد مصطفى بدوى
الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية	مختارات	ت طلعت شاهين
الأعمال الشعرية الكاملة	چورج سفيريس	ت : نعيم عطية
قصة العلم	ج. ج. كراوثر	ت يمنى طريف الخولى / بدوى عبد الفتاح
خوخة وألف خوخة	صمد بهرنجى	ت . ماجدة العنانى
مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	ت : سيد أحمد على الناصرى
تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	ت سعيد توفيق
ظلال المستقبل	باتريك بارندر	ت : بكر عباس
مثنوى	مولانا جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
دين مصر العام	محمد حسين هيكل	ت : أحمد محمد حسين هيكل
التنوع البشرى الخلاق	مقالات	ت نخبة
رسالة فى التسامح	جون لوك	ت : منى أبو سنه
الموت والوجود	جيمس ب. كارس	ت . بدر الديب
الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	جان سوفاجيه – كلود كاين	ت عبد الستار الحلوجى / عبد الوهاب علوب
الانقراض	ديفيد روس	ت مصطفى إبراهيم فهمى
التاريخ الاقتصادى لإفريقيا الغربية	أ. ج. هوبكنز	ت : أحمد فؤاد بلبع
الرواية العربية	روجر آلن	ت د. حصة إبراهيم المنيف

الأسطورة والحداثة	پول . ب . ديكسون	ت · خليل كلفت
نظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	ت · حياة جاسم محمد
واحة سيوة وموسيقاها	بريجيت شيفر	ت . جمال عبد الرحيم
نقد الحداثة	آلن تورين	ت : أنور مغيث
الإغريق والحسد	بيتر والكوت	ت : منيرة كروان
قصائد حب	أن سكستون	ت محمد عيد إبراهيم
ما بعد المركزية الأوربية	بيتر جران	ت . عاطف أحمد / إبراهيم فتحى / محمود ماجد
عالم ماك	بنجامين باربر	ت أحمد محمود
اللهب المزدوج	أوكتافيو پاث	ت . المهدى أخريف
بعد عدة أصياف	ألدوس هكسلى	ت : مارلين تادرس
التراث المغدور	روبرت ج دنيا -- جون ف أ فاين	ت · أحمد محمود
عشرون قصيدة حب	بابلو نيرودا	ت · محمود السيد على
تاريخ النقد الأدبى الحديث (١)	رينيه ويليك	ت مجاهد عبد المنعم مجاهد
حضارة مصر الفرعونية	فرانسوا دوما	ت ماهر جويجاتى
الإسلام في البلقان	هـ . ت . نوريس	ت عبد الوهاب علوب
ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	جمال الدين بن الشيخ	ت : محمد برادة وعثمانى الميلود ويوسف الأنطكى
مسار الرواية الإسبانو أمريكية	داريو بيانوبيا وخ. م بينياليستى	ت محمد أبو العطا
العلاج النفسى التدعيمى	بيتر . ن . نوفاليس وستيفن . ج . روجسيفيتز وروجر بيل	ت . لطفى قطيم وعادل دمرداش
الدراما والتعليم	أ . ف ألنجتون	ت مرسى سعد الدين
المفهوم الإغريقى للمسرح	ج . مايكل والتون	ت : محسن مصيلحى
ما وراء العلم	چون بولكنجهوم	ت على يوسف على
الأعمال الشعرية الكاملة (١)	فديريكو غرسية لوركا	ت محمود على مكى
الأعمال الشعرية الكاملة (٢)	فديريكو غرسية لوركا	ت . محمود السيد ، ماهر البطوطى
مسرحيتان	فديريكو غرسية لوركا	ت محمد أبو العطا
المحبرة	كارلوس مونييث	ت · السيد السيد سهيم
التصميم والشكل	جوهانز ايتين	ت · صبرى محمد عبد الغنى
موسوعة علم الإنسان	شارلوت سيمور - سميث	مراجعة وإشراف . محمد الجوهرى
لذّة النّص	رولان بارت	ت محمد خير البقاعى .
تاريخ النقد الأدبى الحديث (٢)	رينيه ويليك	ت مجاهد عبد المنعم مجاهد
برتراند راسل (سيرة حياة)	آلان وود	ت · رمسيس عوض .
فى مدح الكسل ومقالات أخرى	برتراند راسل	ت رمسيس عوض
خمس مسرحيات أندلسية	أنطونيو جالا	ت . عبد اللطيف عبد الحليم
مختارات	فرناندو بيسوا	ت : المهدى أخريف
نتاشا العجوز وقصص أخرى	فالنتين راسبوتين	ت أشرف الصباغ
العالم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين	عبد الرشيد إبراهيم	ت أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى
ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	أوخينيو تشانج رودريجث	ت عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد

السيدة لا تصلح إلا للرمى — داريو فو — ت : حسين محمود

السياسى العجوز — ت . س . إليوت — ت : فؤاد مجلى

نقد استجابة القارئ — چين . ب . توميكنز — ت : حسن ناظم وعلى حاكم

صلاح الدين والمماليك فى مصر — ل . ا . سيمينوڤا — ت : حسن بيومى

فن التراجم والسير الذاتية — أندريه موروا — ت : أحمد درويش

چاك لاكان وإغواء التحليل النفسى — مجموعة من الكتاب — ت : عبد المقصود عبد الكريم

تاريخ النقد الأدبى الحديث ج ٣ — رينيه ويليك — ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد

العولمة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية — رونالد روبرتسون — ت . أحمد محمود ونورا أمين

شعرية التأليف — بوريس أوسبنسكى — ت : سعيد الغانمى وناصر حلاوى

مسرح ميجيل — ميجيل دى أونامونو — ت : محمود السيد على

مختارات — غوتفريد بن — ت : خالد المعالى

الجماعات المتخيلة — بندكت أندرسن — ت : محمد طارق الشرقاوى

منصور الحلاج (مسرحية) — صلاح زكى أقطاى — ت : عبد الرازق بركات

(تحت الطبع)

المختار من نقد ت . س . إليوت

الهم الإنسانى والابتزاز الصهيونى

تاريخ السينما العالمية

مختارات من المسرح الإسبانى

صورة الفدائى فى الشعر الأمريكى المعاصر

الابتلاء بالتغرب

طول الليل

نون والقلم

الحب الأول

أوبرا ماهوجونى

عالم التليفزيون بين الجمال والعنف

حروب المياه

ثلاث زنبقات ووردة

الأدب الأندلسى

الأدب المقارن

راية التمرد

السياسة والتسامح

مساءلة العولمة

ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسى

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ١٥٠٥٥ / ١٩٩٨

الترقيم الدولى (I. S. B. N. 977 - 305 - 078 - 5)



ASPECTS DE LA BIOGRAPHIE

ANDRE MAUROIS



يمثل هذا الكتاب واحداً من روائع الأعمال التى قدمها أندريه موروا ، وقد شكل النواة الأولى لمعالم فن تستمد روافده من منابع التاريخ والفن القصصى وأدب الاعترافات وتقنيات مزج الحقيقة بالخيال . ويهتم الكتاب بمعالجة موقع هذا الفن بين الأدب والعلم ، بين الرواية والتاريخ ، وبين ذاتية الكاتب ، وموضوعية القضية المثارة ، كما يقف على نحو خاص أمام فن السيرة الذاتية ومواطن الشموخ فيها ، أو مواطن الضعف تبعاً للمفهوم النفسى والفنى لمعنى البوح ، وتجاوز اللحظة العابرة فى المخاطبة إلى الديمومة الإنسانية ، وقد حاول المترجم أن تكون ترجمته على مستوى اللغة الإبداعية الممتعة والدقيقة التى يتحلى بها الكتاب فى صورته الأصلية .